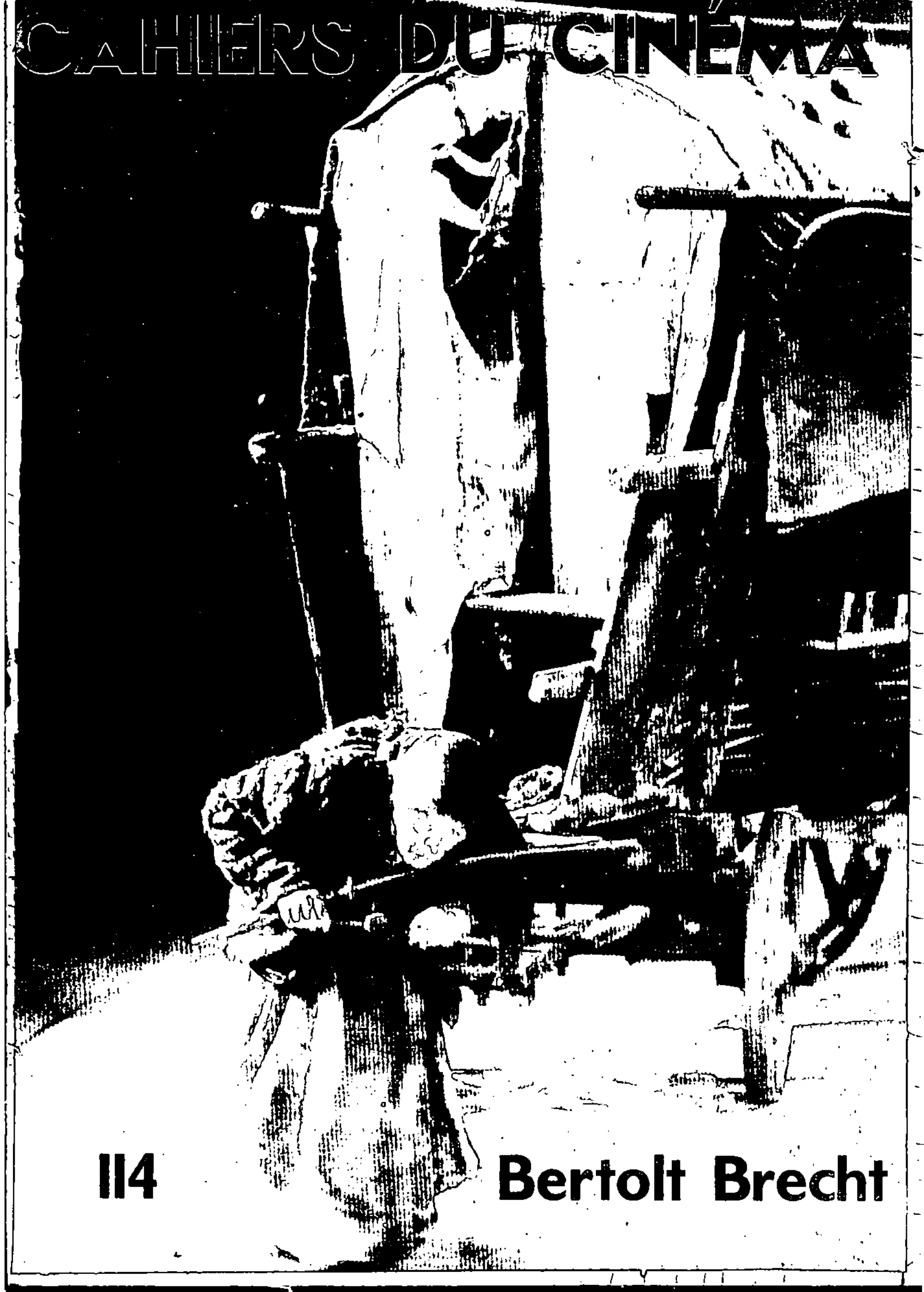

CAHIERS DU CINÉMA
114
Bertolt Brecht

« Puissiez-vous garder le flambeau de la science
L'entretenir et ne pas en mésuser
De peur que sa flamme ne s'abatte sur vous
Et ne vous consume tous. »

BERTOLT BRECHT
(*Galileo Galilei*, chute du rideau.)



Croquis de John Hubley pour *Galileo Galilei*, version américaine de Brecht et Charles Laughton, mise en scène, en 1947, au Coronet Theatre de Hollywood, puis au Maxine Elliott Theatre de New York, par Joseph Losey.

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1960 — TOME XIX. — N° 114

SOMMAIRE

BERTOLT BRECHT

Les Films

Ne manquez pas de prendre, page 54

LE CONSEIL DES DIX

Couverture : Helen Weigel dans *Mère Courage*,

de Bertolt Brecht, par le Berliner Ensemble.

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38.
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

EDITORIAL

POURQUOI ce numéro sur Brecht ? Brecht est-il un cinéaste ? Brecht est-il un auteur « Cahiers » ?

NON, bien sûr, s'il est vrai que cet homme de théâtre a donné au cinéma fort peu de lui-même et que ce peu, chaque fois, le cinéma l'a trahi.

Non, s'il est vrai que le cinéma, tel que nous essayons de le définir ici, n'a pas à régler son heure, croyons-nous, sur celle de l'Art moderne dont Brecht, au théâtre, incarne l'idée la plus intransigeante. C'est cette croyance en un cinéma *libre* qui sert de dénominateur commun aux diverses tendances exprimées dans notre revue.

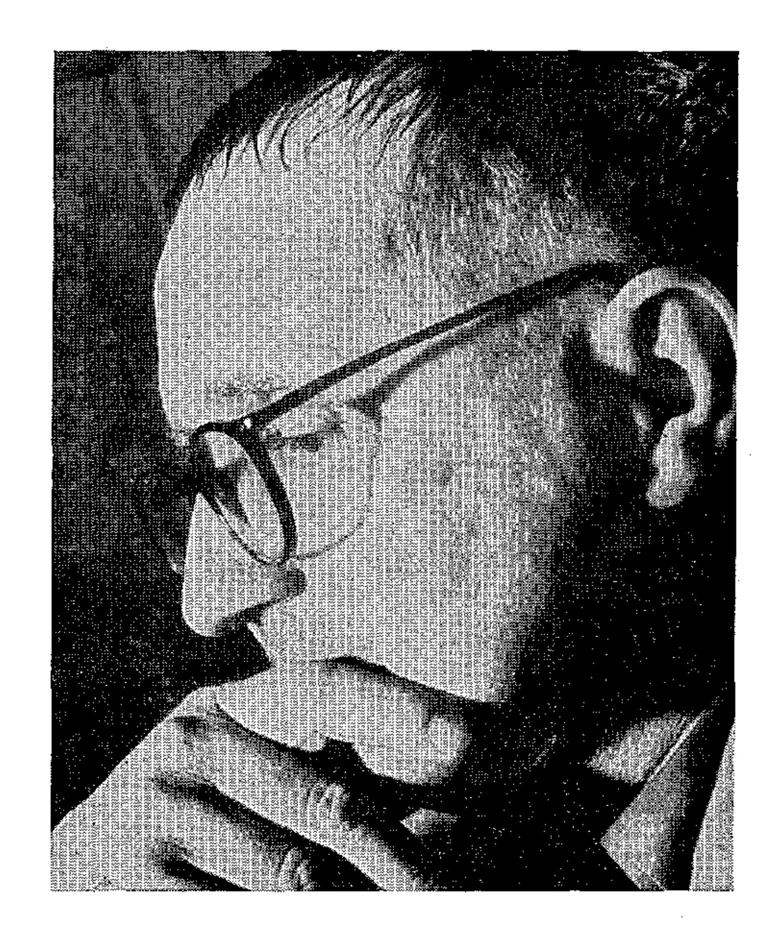
Non, s'il est vrai qu'une « critique de cinéma brechtienne », telle que la conçoit Bernard Dort, se *fait fort de brûler à peu près tous* les objets de nos anciennes et actuelles adorations : auteurs, œuvres, approche de ces œuvres et de ces auteurs.

MAIS, si le cinéma a défiguré Brecht, c'est à nous qu'il appartient de révéler son vrai visage, en publiant deux de ses textes inconnus en France : le scénario originel de *L'Opéra de quat'sous* et un fragment des considérations inspirées par le procès que Brecht, l'auteur, fit à Pabst, le metteur en scène.

Mais, si nous nous défions d'un cinéma cherchant chez le voisin son unique inspiration, nous ne condamnons pas pour autant notre art à un isolement jadis fructueux, aujourd'hui stérile. Nous pensons que, désormais, des points de convergence avec les disciplines rivales sont, non seulement nécessaires, mais souhaitables.

Mais, si Brecht est, dans sa lettre, à coup sûr très loin de nous, nous découvrons le cinéma — celui-là même que nous aimons — plus imprégné de son esprit qu'on avait pu attendre. Joseph Losey vous dira combien il lui doit, combien lui doit aussi toute une génération de cinéastes qu'on croyait marquée par le seul Stanislavsky.

NOTRE photo de couverture est, pour la première fois dans nos annales, extraite d'une pièce de théâtre. C'est au théâtre que nous avons emprunté, en grande partie, l'illustration de nos articles. Mais, dans le texte même, c'est bien de cinéma qu'il sera question.



LA BOSSE

(Scénario)

par Bertolt Brecht

Après le très grand succès de L'Opéra de quat'sous *à Berlin en 1928, la Nerofilm en acheta les droits de tournage à Brecht et Kurt Weil, en précisant que Brecht devait établir le texte de base en collaboration avec Caspar Neher et Slatan Dudow, ainsi qu'avec Leo Lania. Brecht établit avec ses collaborateurs, en effet, un projet de scénario qui différait notablement de sa pièce de théâtre. Après divers pourparlers, Brecht, Leo Lania et Pabst, chargé de la mise en scène, essayèrent de travailler ensemble, mais rapidement des disputes éclatèrent entre Pabst et Brecht, car Brecht voulait accentuer les éléments de critique sociale contenus dans* L'Opéra de quat'sous, *tandis que Pabst comptait profiter au maximum du succès de l'œuvre dont la signification est assez ambiguë et de son atmosphère poétique. Devant ce désaccord, Brecht abandonna ce travail collectif, tout en demandant à Leo Lania de sauvegarder ses intentions.*

Devant la décision de la Nerofilm de continuer à tourner le film sur un scénario qui ne correspondait pas à celui qu'il avait établi, Brecht déposa une plainte contre cette société de production. De son côté, Weil déposa une autre plainte. Le procès eut lieu à Berlin en octobre 1930. Brecht, qui, après une dispute avec l'avocat de la partie adverse, avait quitté la salle, vit sa plainte déboutée le 4 novembre, sous le prétexte que c'était lui-même qui n'avait pas respecté ses obligations vis-à-vis de la société de production, en abandonnant sa collaboration au découpage du scénario. Weil, par contre, eut gain de cause.

C'est le texte original du scénario de Brecht et de ses collaborateurs, Dudow, Lania et Neher que nous publions.

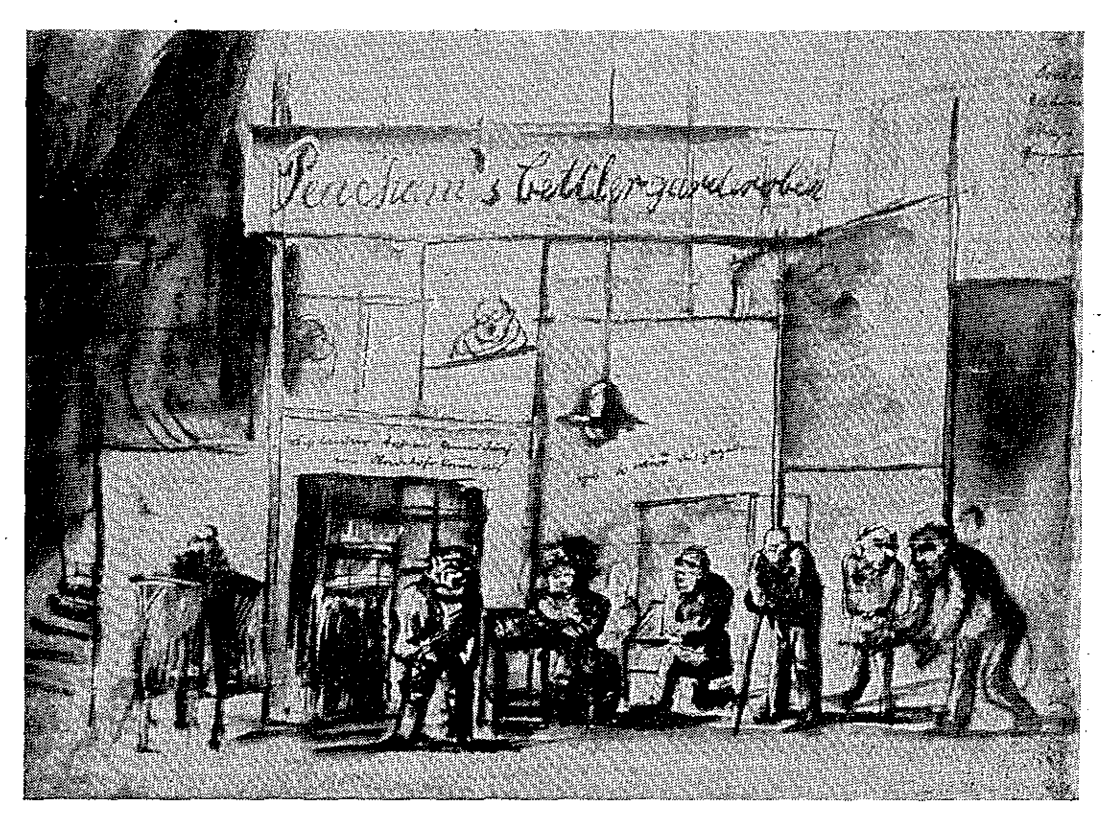
I. - PASSION ET MARIAGE DE POLLY PEACHUM

Le coup de foudre

Old Oak Street, venelle tortueuse bordée d'entrepôts croulants, de silos, de vieux immeubles de rapport longe un canal d'eau sale qu'enjambent plusieurs ponts dont le plus important s'appelle le pont St. George. Un jour, au début de l'après-midi, le sieur Macheath sort du bordel « Au Marécage de Drury Lane » et aperçoit une jeune fille qui vient chercher de la bière. Il ignore encore que cette fille le conduira, en l'espace de quelques heures, devant l'autel et, en l'espace de quelques jours, à proximité du gibet. Il ne la voit que de dos, ce qui lui paraît suffisant pour la suivre. Il sait déjà qu'il épousera cette adorable croupe. Un petit attroupement autour d'un chanteur de complaintes populaires lui fournit l'occasion d'un premier contact humain avec Miss Polly Peachum. La complainte débitée par le chanteur relate les méfaits d'un nommé Mackie le Couteau, méfaits d'autant plus affreux qu'il n'arrive jamais à les prouver. A un passage qui souligne avec admiration l'habileté du criminel insaisissable, Macheath se permet un geste aussi direct que douteux : placé derrière la fille, il lui prend la nuque, entre le pouce et le majeur, le geste trop hardi du séducteur des docks. En réponse au regard choqué de la fille, il répète en souriant le dernier vers de la complainte : « Puisqu'on ne peut rien lui prouver. » Aussitôt, la fille s'éloigne, aussitôt, il lui emboîte le pas — elle ne lui échappera plus. Mais les badauds reculent devant lui comme devant un fauve, on murmure sur son passage, avec une animation haineuse.

Il suffit de vouloir

Or, pour ce même jour, mais dans la soirée, la bande Macheath — plus de 120 personnes appartenant aux milieux les plus divers, et cela déjà aux environs de 1900 — pour ce même soir donc, la bande a organisé une visite à la National Deposit Bank. Ce sera la 14e entreprise de ce genre. Mais l'occupation de ce vénérable institut financier se déroulera selon des procédés assez différents des plans établis. Le premier amour de Polly Peachum et le dernier mariage du sieur Macheath seront à l'origine de ce bouleversement. Nous retrouvons Mr. Macheath au moment où il découvre avec joie que la jeune fille s'est arrêtée devant une vitrine contenant deux mannequins de cire vêtus en jeunes mariés. Voyant apparaître, dans la vitre, le reflet de son audacieux poursuivant, elle repart, scandalisée. Mais l'Hôtel du Poulpe où elle va chercher sa bière jouera le rôle du destin : dans l'invraisemblable cohue de la mazurka que prostituées, servantes et vagabonds dansent devant la taverne, Polly se sent entraînée dans le tourbillon. C'est soudain, et pourtant, elle s'y attendait un peu. Déjà, elle ne se défend plus. Sans un mot, elle va accompagner cet inconnu, après seulement une demi-danse, elle quitte avec lui l'établissement, par une porte donnant sur une autre rue, elle traverse avec lui la cour où des couples échauffés s'embrassent à bouche que-veux-tu, elle le suit dans les jardins le long du canal. Son compagnon, cependant, a trouvé le temps de parler à quelques gentlemen qui, devant l'hôtel, entourent deux



Projet de Caspar Neher pour *L'Opéra de quat'sous.*

voitures : il les informe que l'attaque de la banque, projetée depuis plusieurs jours, sera remplacée par un mariage décidé depuis quelques minutes. Pendant ce bref intermède, Polly l'attend patiemment, la cruche de bière à la main. « Je vous accompagnerai seulement un petit bout de chemin », déclare-t-elle. Puis, deux êtres en extase, seuls au monde, s'en vont dans la nuit, pendant que, dans les rues commerçantes de la City, retentissent les coups de feu tirés par les bandits motorisés, en train de se procurer tout ce qu'il faut pour le mariage. En vingt cambriolages, — pas un de moins — ils réunissent l'indispensable, du lit nuptial jusqu'à la brosse à dents. Pendant que les amoureux se promènent en barque, trois voitures bloquent un trottoir, des hommes masqués brisent une vitrine et, brutalement, s'emparent d'une brosse à dents. Quatre de leurs collègues, vendus par un mendiant aveugle, sont arrêtés par la police au moment où ils emportent une horloge. Pendant ce temps, derrière un portail d'usine, la fiancée revêt précipitamment sa robe de mariée (laquelle, enveloppée dans un journal, vient d'être glissée sous le bras de son élu).

Un événement mondain

Le mariage du sieur Macheath et de Miss Polly Peachum a lieu alors qu'ils se connaissent depuis quatre heures. La cérémonie se déroule dans le vaste manège du duc de Somersetshire. Justement, ce grand seigneur est absent de Londres : il

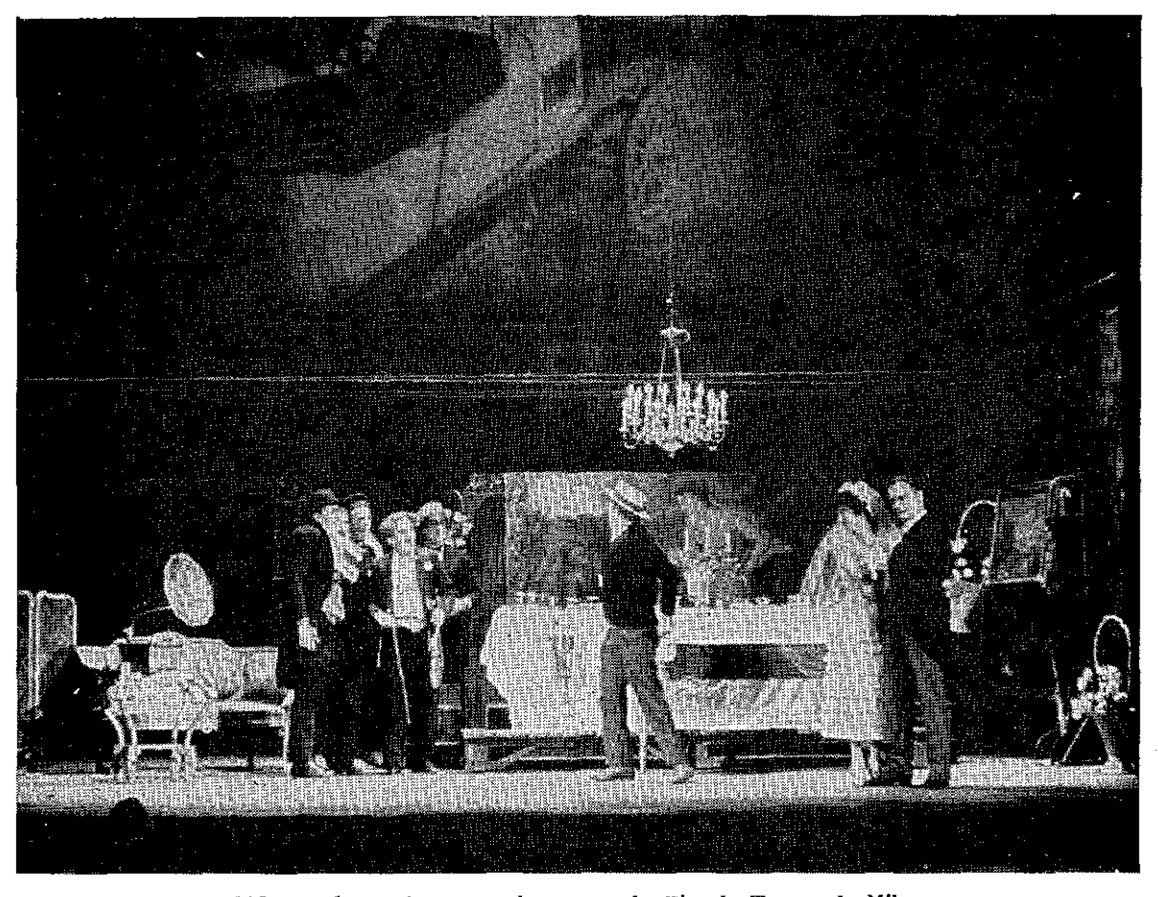
suffit donc de bâillonner deux domestiques pour « louer » une salle capable d'accueillir 150 personnes. A 11 heures précises, il ne reste pas une place. Les responsables de la fête ont eu une attention délicate : le hall a été décoré en salon bourgeois. C'est en effet une impression bien bourgeoise, et même « petite bourgeoise » qui se dégage de l'ensemble, du moins à première vue. Les hommes, des messieurs solides, quelque peu pansus, ont amené leurs femmes, mais si quelqu'un s'avisait de demander les certificats de mariage, on verrait bien des visages embarrassés ; d'ailleurs, la *mariée, occupée à passer* un plateau de fruits, s'adresse plus d'une fois à une dame dont elle devine facilement la fonction sociale — sans l'approuver pour autant. Pourtant, ce mariage constitue un événement mondain. Parmi les invités, l'on remarque : le premier magistrat de Drury Lane, un général, deux membres de la Chambre des Lords, trois avocats des plus connus, le pasteur de Ste. Margaret, et, surtout, le préfet de Police « Tiger » Brown, un vieux camarade de guerre du marié, à en croire les chuchotements. Le repas de noces — dans la cour, une boucherie improvisée débitera trois bœufs entiers — est embelli par les chansons chantées par quelques confrères du marié. Polly, de son côté, récolte des salves d'applaudissements en récitant un poème. Un petit incident, plutôt désagréable, ne trouble guère la bonne humeur des invités : vers la fin de la fête qui se prolonge jusqu'à l'aube, trois truands informent leur chef Mackie que, lors de leurs « courses », ils ont été dénoncés par un mendiant. Au dernier moment, ils ont échappé aux policiers lancés à leurs trousses. Le *dénonciateur fait partie* du trust des mendiants présidé par J.J. Peachum.

II. - LA PUISSANCE DU ROI DES MENDIANTS

Grisaille de la routine

Le lendemain matin, plusieurs membres de la bande Macheath, sans doute au retour de la fête, cambriolent les vestiaires de l'entreprise Peachum et emportent la caisse. Le roi des mendiants, pénétrant dans son *bureau, découvrira* sur la porte, tracée à la craie, une « quittance pour la somme de 40 £ 6 shillings 2 d, pour l'achat d'une horloge ». Il aura bientôt l'explication du mystère. Le travail vient de commencer — c'est-à-dire la transformation de quelques individus modestement mais convenablement vêtus en autant de pitoyables épaves — quand un mendiant apporte une livre, récompense versée par la police pour avoir empêché le vol *criminel d'une horloge. En même* temps, il exhibe une énorme bosse sur le crâne : les cambrioleurs viennent de le passer quelque peu à tabac, dans la rue, devant la boutique, pour le remercier de les avoir vendus. Furieux, Peachum lui flanque une claque. Ce crétin, pour gagner une misérable livre, lui a mis à dos toute la bande Macheath ! Un peu plus tard, Peachum découvre que sa fille a découché — « afin d'épouser un jeune homme dont elle ignore même le nom », annonce-t-elle, tout simplement. Ce nom, Peachum le connaît. Et il comprend que ce sera une lutte à mort. Il va tirer du coin où il s'est réfugié l'homme à la bosse, le plante au milieu de la pièce, comme une image tragique de l'Injustice, et promet à tous ses employés de venger immédiatement et cruellement l'affront subi par l'un des leurs au service de la police. De ce pas, il ira se plaindre à la police, accompagné de l'homme à la bosse.

Dans le bureau du préfet de Police, il trouve ce haut fonctionnaire en train de bavarder amicalement avec un monsieur que lui, Peachum, ne connaît pas. (Il s'agit d'un dossier concernant un certain Jimmy Beckett alias John Miller alias Stanford Sills, condamné à mort par le tribunal de Southampton, plus celui de Newcastle, plus celui de Dover, dossier qui chargerait paraît-il le monsieur inconnu



L'Opéra de quat'sous, par la troupe du Piccolo Teatro de Milan.

et dont on lui fera cadeau tout à l'heure, au cours de l'après-midi — en guise de présent de noces, quelque peu tardif, du préfet de Police.) C'est encore ce monsieur — le sieur Macheath — qui liquide brutalement la plainte de Peachum contre le truand Macheath : avec des accusations pareilles, il pourrait aussi bien réclamer l'arrestation du Lord Maire. En silence, le roi des mendiants s'est tenu à côté de son employé bosselé et insulté, en silence, il quittera le bureau, toujours accompagné de son subordonné. Un rire tonitruant les suit le long du couloir, et jusqu'au pied de l'escalier. Qu'est-ce que c'est que ce Mr. Peachum ? Pas grand-chose, pour sûr (1).

(1) Après le départ de Peachum et de Macheath, Brown, sur l'air de la complainte, chante les strophes suivantes :

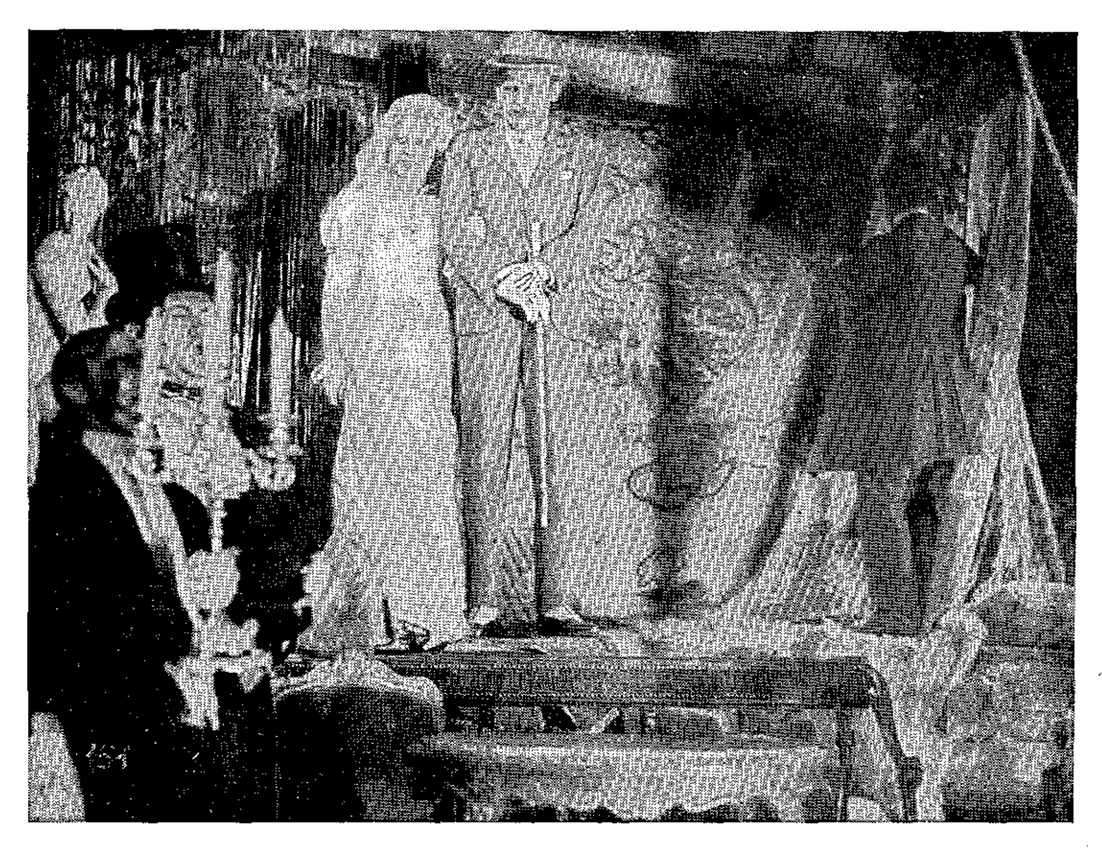
« Eh oui, ce sont de bien braves gens
pourvu qu'on ne les dérange pas
quand ils se battent pour le butin
qui ne leur appartient pas.
Lorsqu'on tue l'agneau du pauvre,
il y a souvent deux bouchers,
et leur furieuse querelle
est tranchée par la police. »

Qui est donc ce Mr. Peachum ?

Le jour même, dans l'après-midi, les incidents qui émaillent l'inspection des travaux de réfection d'Old Oak Street montreront au préfet de Police qui est ce Mr. Peachum. La reine, dont l'arrivée est fixée au vendredi suivant, devra, en quittant le port, passer par cette rue dont le délabrement est la honte du quartier. La police s'est donc employée à transformer l'infecte venelle en une ravissante rue de jardins — plusieurs centaines de litres de peinture permettent de faire des miracles, les amas de gravats deviennent des tas de sable où joueront des enfants roses et propres, les pensionnaires du « Marécage de Drury Lane », escortées de policiers, quittent en vociférant leur lieu de travail, cette maison que, le vendredi en question, le préfet présentera comme un foyer pour « jeunes filles ayant fauté ». Tout comme Mr. Peachum travestit ses employés en épaves, la police entend transformer cette épave de rue en promenade fleurie. Malheureusement, Mr. Peachum guette la tournée d'inspection du préfet pour donner un échantillon de ses dons d'organisateur : des cohortes de mendiants professionnels ont quitté la City pour montrer leurs visages, rongés par la misère et le vice, parmi les ravissants parterres de fleurs. On n'a même pas essayé de travestir les gosses du quartier : tout effort dans ce sens serait condamné d'avance. Aucun velours, aucune dentelle ne saurait cacher les membres grêles des rachitiques. Les policiers pourraient amener leurs propres enfants ? A quoi bon puisqu'il suffirait de glisser un seul gosse autochtone parmi les importés, un seul morveux qui, interrogé par le gros et onctueux Premier ministre, dirait qu'il a seize ans, alors que, d'après sa taille, il devrait en avoir tout au plus cinq ? Si bien que l'inspection solennelle se termine sur une note plutôt grinçante. Le préfet de Police a parfaitement aperçu Mr. Peachum, planté à un coin de rue, en silence, accompagné de l'inévitable homme à la bosse. Rentrant de cette tournée catastrophique, le préfet, en réponse aux sollicitations de Macheath qui exige son cadeau de noces, lui conseille de disparaître sur-le-champ. « Mon pauvre ami, nous avons affaire à des adversaires qui ne connaissent aucune morale, ni même les formes les plus élémentaires de la décence. » Bien entendu, il n'est plus question du dossier.

Séparation et projets...

Miss Polly Peachum, grâce à son insouciance de jeune fille, a connu une journée de bonheur total et sans nuage. Le lendemain, les révélations de son père sur le personnage qu'est son mari frappent une femme désespérée — qui, le soir venu, se sera transformée en une Mrs. Macheath consciente, lucide et énergique. Immédiatement après l'affreuse scène dans la maison paternelle, elle s'est précipitée vers les lieux mêmes de son extase nocturne. Malheur ! Mêlée à la foule des badauds, elle voit, le visage contre les barreaux de la grille, des policiers zélés sortir du manège du duc de Somersetshire, les bras chargés de meubles qu'ils déposent sur la pelouse. Ses meubles ! Trois voitures où s'entassent de luxueux bagages révèlent le retour du propriétaire légitime des locaux. Soudain, Polly, dans cet effondrement de toutes ses illusions, sent sur son cou un contact familier — le pouce et le majeur de son amoureux : « Ma pauvre Polly, tu apprends à connaître la vie ! » Ils s'éloignent aussitôt : c'est leur seconde promenade, mais combien différente de la première ! Il lui dit qu'il est obligé de partir, immédiatement. Elle répond en balbutiant qu'elle ne peut approuver sa profession, elle pleure. « Tu ne peux donc choisir un métier honnête ? » Son regard s'arrête sur l'enseigne de la National Deposit Bank, la banque avec laquelle travaille son père. « Banquier, par exemple ? » suggère-t-elle. « Ça fait longtemps que nous songeons à cette banque », avoue Macheath. « Mais non... pas de cette façon-là », sanglote-t-elle. Macheath devient maussade. « Tu n'as qu'à l'acheter, cette banque. » — « Tu crois que c'est possible ? Evidemment, si je pouvais acheter la banque où mon père dépose son argent... » Tout



Carola Neher et Rudolf Forster dans *L'Opéra de quat'sous* de G.W. Pabst (version allemande).

en partant, ils continuent leur chemin. A un coin de rue, Macheath prend congé. « A présent, je sais tout, dit-elle. Pour l'instant, ta présence n'est pas nécessaire. Tu devrais te cacher au Marécage de Drury Lane — c'était d'ailleurs ton intention. »

III. - A JOUER AVEC LE FEU

Un événement historique : une banque change de mains

Pendant que, dans les docks, les prostituées étudient l'affiche annonçant que la police recherche le sieur Macheath, l'assemblée générale de la bande Macheath se tient dans la salle des fêtes d'un grand restaurant. Sous la présidence de Mrs. Macheath, on décide l'acquisition de la National Deposit Bank par des moyens légaux. Pourquoi ce changement de tactique ? Simplement pour tenir compte de l'esprit de l'époque moderne. A l'autre bout de la ville, Macheath, stupéfait, parcourt une Old Oak Street transformée au point d'être méconnaissable. A la même minute, l'assemblée générale exclut de son sein — bien entendu, avec octroi de retraite — ceux de ses membres dont le niveau social, vraiment trop bas, serait un obstacle à la promotion envisagée. La prise de possession de la banque par la bande Macheath sera traduite par une image symbolique : une quarantaine de gentlemen

descendent d'une dizaine de voitures volées (1) et, s'avançant vers le modeste portail du vénérable établissement, franchissent une ligne imaginaire — en l'occurrence, un trait tracé sur le trottoir. Soudain, sous les yeux d'un passant qui n'en revient pas, les quarante bandits barbus, témoins d'une époque révolue, se transforment en autant de maîtres distingués du marché financier des temps modernes. Quant au sieur Macheath, il marche allégrement vers les docks des Indes occidentales, à la recherche du Marécage de Drury Lane.

La lutte pour la tête de Macheath

Ce matin-là, Mr. Jonathan Jeremiah Peachum, accompagné de l'homme à la bosse, pénètre dans la préfecture de Police. Il est escorté par sept avocats. Au cours de son entretien avec le préfet, sera formulée expressément, pour la première fois, cette menace d'une « Manifestation de la Misère » qui terrorisera tant le fonctionnaire. De nouveau, surgissent dans l'imagination de « Tiger » Brown les horribles épaves des taudis, ces déshérités prêts à tout pour un morceau de pain. Mr. Peachum, d'un ton sans réplique, réclame la tête du sieur Macheath alias Jimmy Beckett.

— Mon ami Sam exige que l'homme soit pendu !

Le préfet peut seulement répondre que la police ignore la retraite du célèbre bandit.

— Nous vous l'indiquerons, promet Mr. Peachum.

Les circonstances de l'arrestation ne manqueront pas de piquant. Macheath sera agrafé alors qu'il offre un pique-nique à ces dames du Marécage de Drury Lane. Bien entendu, la joyeuse compagnie est partie en voiture. Dans le car de police qui les prend en chasse, Mrs. Peachum est assise à côté d'une vieille connaissance de Macheath, la prostituée Jenny Diver. A l'ombre d'un chêne séculaire, entouré de ses invitées, le malheureux Macheath recevra le baiser de ce Judas outrageusement fardé. Après une poursuite hallucinante (pour l'époque 1900) — une auto bourrée de flics lancée derrière une auto bourrée de filles — Macheath sera rattrapé.

— Venez tranquillement avec nous, Mr. Macheath, c'est une affaire de pure forme.

Une demi-heure plus tard, une délégation de banquiers et d'avocats, conduite par Mrs. Macheath, arrive à la préfecture. Dès le début de l'entretien accordé par le préfet, les directeurs de la National Deposit Bank exigent la libération de leur patron. Le préfet fait remarquer que, dans les quartiers de taudis, se dessine une agitation dirigée contre l'attitude de la police dans l'affaire du banquier Macheath, et qu'il faut redouter, à l'arrivée de la reine, des incidents déplaisants.

— La police, messieurs, est trop faible pour lutter contre une misère qui, elle, est trop grande...

— Dans ce cas, monsieur le préfet, il est de notre devoir d'entreprendre une action contre la misère.

---

(1) Comme les voitures démarrent, les membres de la bande entonnent le Chant de Fondation de la Nationale Deposit Bank).

« Fonder une banque, voilà une entreprise
agréable et utile aux yeux de tout le monde.
Du moment qu'on n'espère aucun héritage,
il faut bien gagner de l'argent.
Pour cela, les actions valent bien mieux
que les couteaux et les revolvers.
Y a qu'un malheur,
on a besoin de fric, pour démarrer.
Et si le fric fait défaut, où le prendre,
à moins d'en voler un paquet ?
Comment ont donc fait les autres banques ?
Ils l'ont pris quelque part, ce capital initial,
dans les poches de quelqu'un, pas vrai ?

— Quelle action ?

— Nous allons renforcer la police.

Il en résulte une discussion sur les moyens à mettre à la disposition de la police. La conversation prend une tournure nettement politique — de la haute politique, celle qui invoque les principes les plus impérissables. Mrs. Macheath en profite pour se rendre dans la cellule de son époux. Anxieuse de lui renouveler l'expression de son fidèle amour, elle arrive à temps pour le surprendre avec Jenny Diver, poussée par le remords et impatiente de se faire pardonner. C'est encore une fois la lutte pour Macheath.

Epuisée par cette scène pénible, mais triomphante — elle a réussi à mettre Jenny Diver à la porte — Mrs. Macheath retrouve dans l'escalier les gentlemen qui viennent de quitter le préfet. Leurs commentaires sur l'attitude du haut fonctionnaire sont si déprimants que Mrs. Macheath s'écroule, évanouie.

L'arrestation de Macheath va précipiter les choses. Dans la soirée, au coin d'une rue, Mr. Peachum lit à l'homme à la bosse un entrefilet publié par tous les journaux : l'arrestation nullement fondée du propriétaire de la National Deposit Bank a plongé toute la City dans l'émoi. Des milieux influents auraient prévenu la police de ne pas céder au chantage de la populace. La libération du banquier aurait certainement lieu avant la nuit. Sous une voûte cochère, Peachum enlève prudemment le chapeau de son compagnon afin d'inspecter la bosse. « Mais elle diminue ! » crie-t-il, furieux. L'homme s'excuse : il n'y peut rien. « Ah, vraiment ? » fait Peachum et, froidement, il assène un coup de poing sur ce qui subsiste de la bosse.

— Et voilà ! Maintenant qu'ils le relâchent donc, et même avant la nuit.

IV. - LES MESSAGERS VOLANTS DU SIEUR MACHEATH

Une nuit agitée

Ce même soir, cinq ou six mendiants parcourent les docks. Au milieu, un homme tête nue, le crâne orné d'une magnifique bosse, brandit un écriteau : « AIDEZ LE PAUVRE SAM A OBTENIR JUSTICE. » De cabaret en cabaret, ils montrent la bosse à tous ceux qui ont un désir de justice. Bientôt, ils constatent qu'il existe dans ce quartier bon nombre de gens épris de justice ou encore amateurs de bonnes plaisanteries. Des gens qui seraient disposés à se trouver le lendemain matin, à 7 heures, au pont St. George afin de montrer aux plus grands personnages la bosse du pauvre Sam.

A vrai dire, la bosse n'est pas si grande que ça. Mais la frousse qu'éprouvent lesdits personnages l'aidera à grandir : ces gens n'ont vraiment pas la conscience tranquille.

Dans cette nuit de l'attente, le préfet de Police, fort inquiet, parcourt encore une fois les rues qui seront demain le théâtre de magnifiques réjouissances — ou d'incidents qui n'auront rien de magnifique. Comme sa voiture s'engage sur le pont St. George — un pont désert, barré par les cordons de police, propre, net, orné de drapeaux — il perçoit un bruit. Il fait arrêter, descend, se penche sur la balustrade : en contrebas, sous le pont, on devine des masses sombres, informes — la misère, les sans-logis qui s'apprêtent à dormir. Cette misère que Peachum n'est pas seul à ignorer...

Mrs. Polly Macheath est retournée à la maison pour veiller avec son mari. Aux premières lueurs de l'aube, elle revêtira une robe noire, aussi précipitamment qu'elle a revêtu, juste trois jours plus tôt, sa robe de mariée. Le couple n'envisage-t-il pas de se séparer au dernier moment ? C'est possible...

La maison Peachum, siège du trust des mendiants, est éclairée comme pour une fête. Mais Mr. et Mrs. Peachum n'ont pas le cœur en fête — loin de là. Est-ce ici qu'interviendra la décision finale ? Ici où quarante à cinquante individus, luttant contre le sommeil à grand renfort de café et de cigarettes, attendent les messages que leur chef va adresser aux innombrables malheureux des taudis ? Ici où les lieutenants de Peachum sont en train de peindre des banderoles incendiaires qui soulèveront les habitants de ces « cavernes noires qui font trembler Londres ? » Mrs. Peachum est ivre, c'est-à-dire qu'elle se trouve dans son état habituel. Mais quelles images ses discours décousus vont-ils faire naître dans l'esprit de Peachum qui, de toute façon, craint déjà pour sa firme ?

— Tu es un génie, Peachum, déclare-t-elle. Seulement, il ne faudra pas aller trop loin. Tu veux t'adresser à la misère ? N'oublie pas que la misère est immense.

— Je leur dirai simplement que le temps est venu de demander des comptes.

— Tu peux leur dire cela, et ils vont demander des comptes, mais à qui ? Comment être sûr qu'il n'en demanderont pas également à nous ? Ils viennent des taudis, mais ils marcheront contre qui ? On va pendre Macheath, on va lyncher le préfet de Police, on fera je ne sais quoi à la reine — et tu crois qu'ils vont nous ménager, nous ? Qu'arrivera-t-il, Jonathan, lorsqu'ils seront ici ?

Jonathan finira peut-être par répondre qu'il faudra réfléchir, qu'en effet, on risque d'avoir une surprise pénible...

De toute manière, la Société mijotera un plan de salut. La Société, toute cette belle Société, cherchera le moyen de se sauver. Alors, se posera une autre question : sauver de qui, contre qui ?

Le rêve du préfet de Police répondra sans doute à cette question.

Le rêve du préfet de Police

Vers le matin, le préfet fait un rêve. Il voit un pont, mais il le voit d'en bas — d'un petit bout de terrain que longent les eaux tumultueuses du fleuve. Sur ce petit carré que dominent plusieurs drapeaux, s'agite une masse sombre qui s'étend vite. On ne sait pas très bien d'où elle vient, sans doute d'en bas, de plus bas encore. A présent, ce sont déjà de véritables bataillons qui montent à l'assaut de la berge, qui escaladent la balustrade fraîchement repeinte, qui se dispersent sur le pont où claquent les drapeaux. Ce minuscule carré de terre les vomit, innombrables, sans fin : la police est là, certes, elle va barrer le pont, il y a des blindés qui vont ouvrir le feu, il y a des soldats, encore des soldats — mais la Misère déferle, elle forme les rangs, elle marche, elle avance sur toute la largeur de la rue, elle pénètre partout, comme une marée irrésistible. La police fonce et charge, les matraques tourbillonnent, mais les coups traversent les corps sans les blesser : en masse compacte, la Misère traverse les rangs des policiers, les chars et les barbelés, elle ignore les vociférations des soldats et les rafales des mitrailleuses, elle avance en silence vers la ville, elle se déverse dans les maisons. C'est la marche des fantômes, sans voix ni visage, à travers les résidences des riches et les murs des musées, à travers le Palais de Justice et à travers le Parlement.

De tels rêves entraînent des conséquences.

Les messagers galopent

L'aube va poindre. Au pont St. George, les hommes et les femmes des docks attendent le pauvre Sam et sa bosse. Mais sous les cloches qui sonnent à la volée pour saluer le train spécial de la reine, entre les haies de spectateurs endimanchés et sous la floraison des drapeaux, le préfet de Police fonce à tombeau ouvert vers

Old Bailey pour sacrifier son ami Macheath. A sa rencontre, file Mr. Peachum, anxieux de livrer son ami Sam. Le haut fonctionnaire et le chef du trust des mendiants sont arrivés à la même conclusion : ils ont le même ennemi — la foule qui attend au pont St. George.

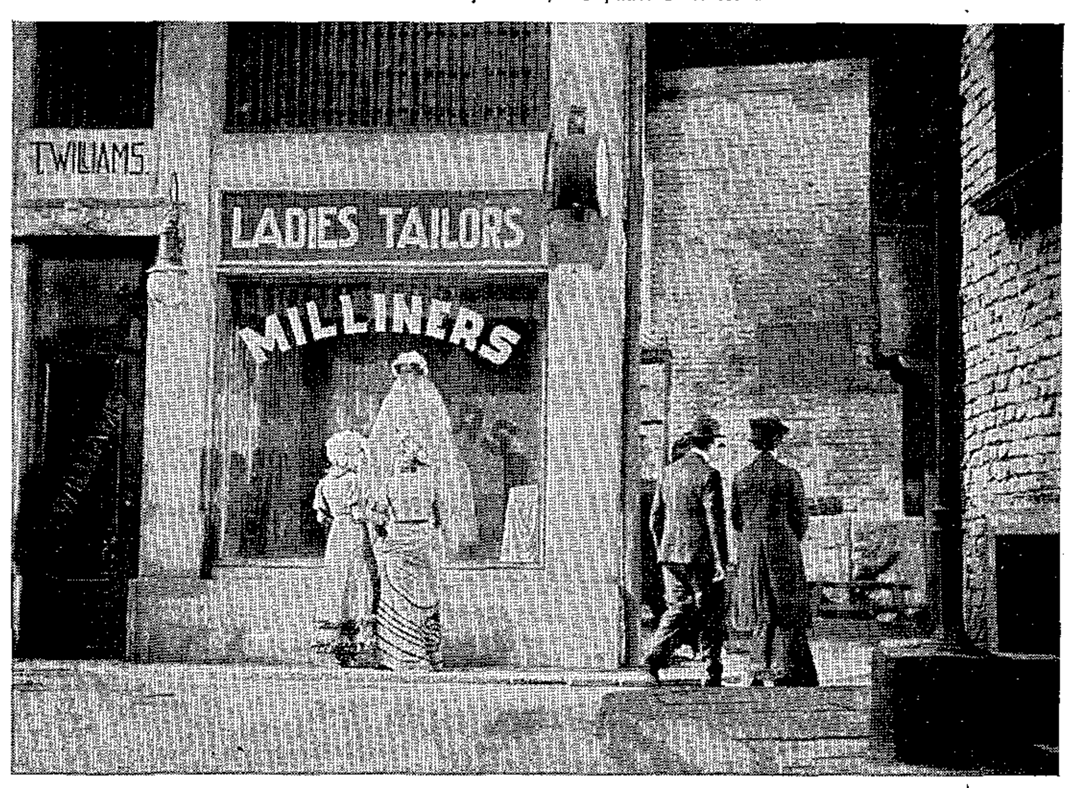
Et le sieur Macheath ? Par bonheur, il n'est pas tout à fait dépourvu de moyens d'action. Voilà justement, sous la garde de la police montée, les voitures de la National Deposit Bank qui transportent l'argent de la caution. Ces sacs chargés de cash, ce sont ses messagers volants. Bras dessus, bras dessous, le préfet et Mr. Peachum entrent dans la cellule des condamnés à mort. Avec force compliments et courbettes, ils prient le bandit de bien vouloir accepter sa liberté, puis ils y enferment l'homme à la bosse. C'est l'union qui fait la force : réconciliée après une âpre lutte, la Société accueille en son sein le banquier Macheath et, avec lui, attend sa reine (1).

BRECHT, DUDOW, LANIA, CASPAR NEHER.

Traduit de l'allemand par MAX ROTH.

(1) Dernières strophes de la complainte.

« Ainsi, tout trouve une bonne fin
Tous sous le même chapeau
Assez d'argent dans les bonnes mains,
Et tout est tellement beau.
Durand a crié à Dupont :
En eau trouble, ne pêcheras point
Mais pour finir, ils partageront
Du pauvre le dernier morceau de pain.
Car les uns vivent dans la nuit,
Les autres en pleine lumière.
Ceux-là, on les voit, bien entendu,
Mais non les premiers, les pauvres hères. »



L'Opéra de quat'sous de G.W. Pabst.

SUR LE SYSTÈME CINÉMATOGRAPHIQUE

par Bertolt Brecht

Les fragments que nous publions ci-dessous sont extraits d'un assez long texte : « Le Procès de l'Opéra de quat'sous », que Brecht écrivit après avoir perdu le procès qu'il avait intenté à la Nerofilm, en reprenant les arguments qui lui avaient été opposés au cours de ce procès et les commentaires qu'en ont publiés les journaux.

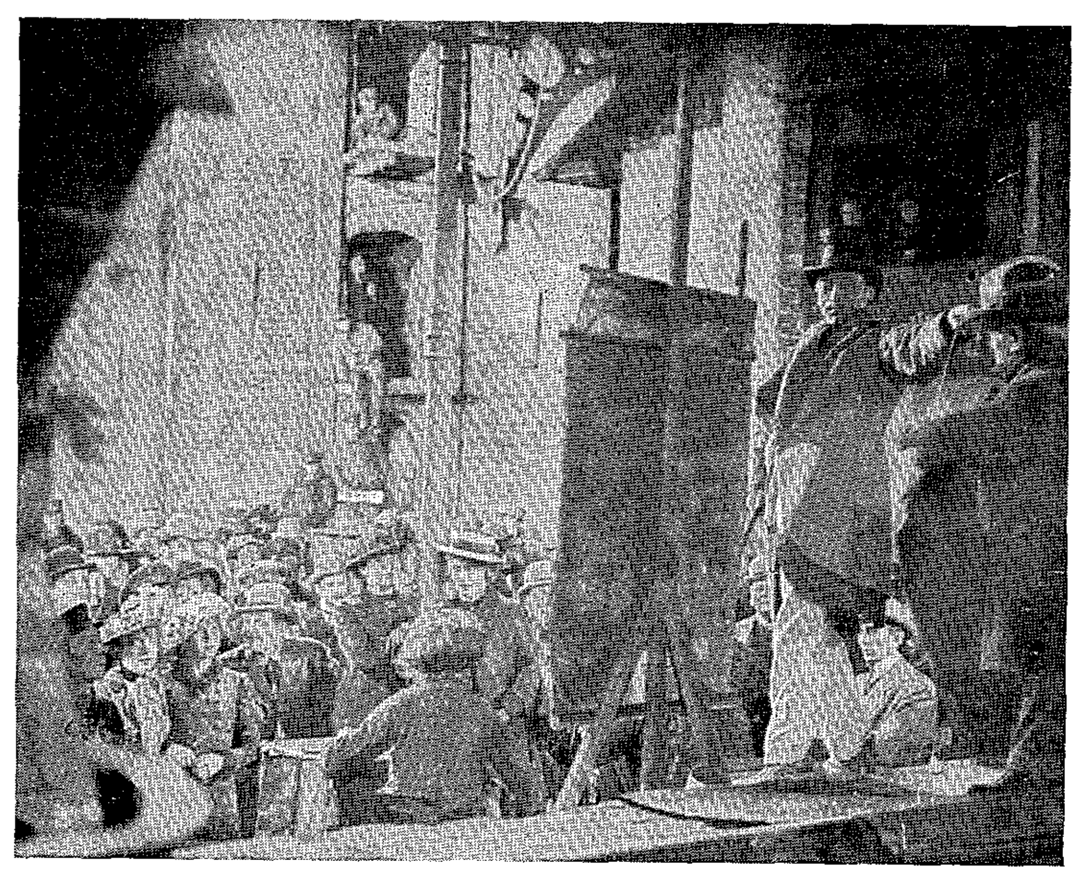
Ainsi qu'il le déclare, il considéra cette affaire comme une « expérience sociologique » et c'est dans cette perspective qu'il convient de lire les fragments ci-dessous qui répondent à des considérations émises dans la presse d'alors sur la structure et le rôle du cinéma.

I. — « L'art n'a pas besoin du cinéma »

> Honneur à l'écrivain qui, par principe, ne fait pas porter ses œuvres à l'écran... L'écrivain peut adopter deux attitudes en face de son œuvre : soit refuser qu'on la filme, ce qui est son droit le plus strict, et ce qui exprime une volonté hautement appréciable du point de vue artistique, soit en tirer un profit matériel en la livrant au cinéma, mais, alors, qu'il se contente de cette seule satisfaction.
>
> Dr. Frankfurter,
> Avocat agréé de la Firme Cinématographique.
> Extrait du *Frankfurter Zeitung*.

Bien des gens nous disent, et c'est également l'avis du tribunal, qu'en vendant notre œuvre à l'industrie cinématographique, nous perdons tout droit sur elle, les acheteurs s'appropriant même le droit de détruire l'objet de leur achat. Une fois son œuvre vendue au cinéma, l'écrivain n'a plus voix au chapitre. Traiter avec l'industrie cinématographique reviendrait pour nous à donner notre linge à laver dans une flaque de boue, pour nous plaindre ensuite qu'il soit abîmé. Ceux qui nous déconseillent de nous servir de cet Appareil *(Apparat)* (1) lui reconnaissent par là même le droit de fournir du travail mal fait. Dès le début, on nous enlève donc toute possibilité d'utiliser cet Appareil dont nous avons besoin pour notre production ; de plus en plus cette forme de production remplacera l'actuelle ; nous devrons de plus en plus nous exprimer à l'aide de moyens complexes et insuffisants. Les anciens moyens d'expression devront s'incliner devant ceux à venir, du fait même qu'un homme qui va au cinéma ne lit pas une œuvre de la même façon qu'un homme qui n'y va pas, et que même l'auteur de l'œuvre va au cinéma. On

(1) **Apparat** : Ensemble du système de Production et Distribution cinématographiques.



Florelle et Albert Préjean (au premier rang de la foule) dans *L'Opéra de quat'sous* de Pabst (version française).

n'a plus le droit d'empêcher la « technification » de la production littéraire. Le fait même de l'existence de cet Appareil amène le romancier (qui pourtant ne s'en sert pas) à savoir faire ce que sait faire cet Appareil, à imiter ce qu'il montre ou pourrait montrer, et à inclure cela dans la réalité qui fournit matière à son roman, ce qui donne avant tout à son écriture un caractère d'instrumentation.

L'écrivain écrit très différemment selon qu'il choisit une approche « instrumentale » des choses ou une approche tout à fait personnelle. On peut envisager que d'autres catégories d'écrivains, par exemple les dramaturges et les romanciers, puissent travailler plus filmiquement que les cinéastes. Ils dépendent moins, en partie, des moyens de production. Mais ils sont quand même liés au cinéma, à ses progrès ou à ses reculs ; et les moyens de production des scénaristes sont fortement capitalisés. Aujourd'hui encore, chaque roman bourgeois crée « un monde ». Il le fait d'une façon tout à fait idéaliste, à travers une vision de son « créateur » plus ou moins particulière, mais certainement personnelle. Evidemment, à l'intérieur de ce monde, toutes les particularités concordent, mais, prises séparément, elles ne sauraient un seul instant être conformes aux « détails » de la réalité. On n'apprend du monde réel que ce que l'auteur, créateur d'un monde irréel, veut bien en dire, et cela pour ne pas dire que la plupart du temps on apprend quelque

chose sur l'auteur, mais que l'on n'apprend rien sur le monde. Le *cinéma, qui* ne peut pas construire de monde (son « milieu » est quelque chose de tout à fait différent), qui ne permet à personne d'exprimer quoi que ce soit, et même pas soi-même, par une œuvre, et qui ne permet à aucune œuvre d'exprimer une personnalité, le cinéma donc donne, ou pourrait donner des éclaircissements valables sur certains *détails des actions humaines*. La grande méthode inductive, que le cinéma rend, pour le moins, possible peut avoir une importance incalculable pour le roman, dans la mesure où le roman peut encore signifier quelque chose. En ce qui concerne la dramaturgie, le cinéma peut apporter quelque chose dans le traitement des personnages. Pour donner vie à ses personnages, qui ne sont créés qu'à partir de certaines fonctions, le cinéma emploie des « types » tout prêts qu'il place dans certaines situations où ils peuvent adopter certains comportements. Toute motivation par la psychologie est absente. La vie intérieure n'est jamais la raison principale et n'est que rarement le résultat essentiel de l'action. Le personnage n'est pas vu en profondeur. La littérature a besoin du cinéma d'une manière directe aussi bien qu'indirecte. Vu l'élargissement des tâches sociales (du fait de la transformation de l'art *dans un sens didactique*), les moyens de représentation nécessitent un énorme renouvellement (sans parler d'une pièce didactique, qui demande des participants une certaine familiarisation avec la technique). Les appareils cinématographiques peuvent vaincre mieux que tout la vieille conception de l'art et de son « rayonnement », de cet art qui ne connaît pas la technique, qui s'élève contre elle et touche au religieux. La socialisation de ces moyens de production est une question vitale pour l'art. Dire à l'intellectuel qu'il est libre de renoncer à ces nouveaux moyens de travail revient à lui refuser toute intégration à ce système de production. Cela fait penser à ces patrons qui disent à l'ouvrier qu'ils ne le forcent pas à travailler pour le salaire qu'ils lui attribuent, qu'il est « libre » et qu'il peut s'en aller. Nantis d'un droit commun, les faibles et les forts, les victimes et les assassins s'affrontent. Chacun a le droit de lutter. *L'écart intervenu entre les moyens de production* et le producteur signifie la prolétarisation de ce dernier. Comme l'ouvrier, l'intellectuel n'a dans ce processus de production qu'un seul enjeu : celui de son unique force de travail qui n'est autre que lui-même. Il n'est rien en dehors de cela et, comme l'ouvrier, il a, pour l'exploitation de sa force de travail, de plus en plus besoin des moyens de production (car la production devient de plus en plus « technique ») : là aussi l'horrible cercle vicieux de l'exploitation s'est installé !

Pour comprendre la situation, il faut écarter l'opinion communément répandue qui veut que seule une partie de l'art soit intéressée par ces luttes autour des mécanismes modernes. Cette opinion sépare l'art en deux catégories : la première — la véritable — entièrement indépendante des moyens de diffusion modernes (radio, cinéma, clubs du livre [*Buchgemeinschaft*] etc.) se sert des anciens moyens d'expression (marché libre du livre, théâtre...) et, de ce fait, est entièrement dégagée de toute influence de l'industrie moderne ; pour l'autre, il en va tout différemment : elle est « technifiée », il s'y agit précisément de la création de ces appareils. Une toute nouvelle chose dont l'existence, dès *le début, est assurément liée à des questions* financières dont elle ne pourra d'ailleurs jamais se libérer complètement. Si des œuvres appartenant à la première catégorie sont livrées à l'Appareil, elles deviendront tout bonnement marchandises. Cette conception, qui conduit à un fatalisme absolu, est fausse. Car elle soustrait d'autorité à tous les processus et à toutes les influences du temps un soi-disant art qu'elle ne tient pour inaltérable que parce qu'il se dérobe aux progrès des moyens de diffusion. En réalité, l'art tout entier, sans exception, se trouve naturellement dans le nouvel état de fait, et c'est en totalité qu'il doit répondre de cette nouvelle situation, non en fraction. S'il devient marchandise, ce sera en totalité ; s'il ne le devient pas, ce sera également en totalité. Rien n'est épargné par la transformation radicale qu'impose notre époque. Elle concerne toujours l'ensemble. L'opinion généralement admise dont nous venons de parler est donc essentiellement nuisible.



Les Bourreaux meurent aussi (sujet de B. Brecht et F. Lang).

II. — « Le cinéma a besoin de l'art »

> Si le film parlant était soutenu par un texte véritablement poétique, le cinéma y gagnerait énormément.
>
> *Kölnische Zeitung.*

> Je trouve cette attitude des producteurs et de leur suite absolument stérile. Ils n'ont, à mon avis, nul besoin de comprendre ce qu'est l'art, mais ils devraient pouvoir se rendre compte de l'utilité de ceux qui le comprennent, et par là même confier des travaux à des artistes, comme le fait un industriel évolué.
>
> *Frankfurter Zeitung.*

Les exigences artistiques du cinéma ne refusent rien : le film peut aussi bien se nourrir de coupures de journaux que de ce qui se passe dans les bureaux de l'industrie cinématographique. Les films ne se vendant que sous forme d' « articles de luxe », l'industrie cinématographique en était réduite dès le début à occuper le même marché que celui de l'art. On pensait pouvoir ennoblir cet « article de luxe » par l'art car, ainsi pensait-on, l'art est le plus noble « article de luxe », et donc le cinéma engagea des artistes. Nous n'essayons pas ici de reprendre la subtile différence entre art pur et art impur pour prouver que le film, qui pour être vendable doit d'abord être achetable, a instinctivement choisi l'art impur. Définir l'art comme un « article de luxe » montre bien que nous ne faisons pas de différence entre les deux prétendues formes d'art. L'art l'a emporté puissamment sur le système. Presque tout ce que nous voyons, de nos jours, sur l'écran est « art ». Ce doit être de l'art, comme était de l'art ce qui s'était déjà imposé sur le marché sous la forme

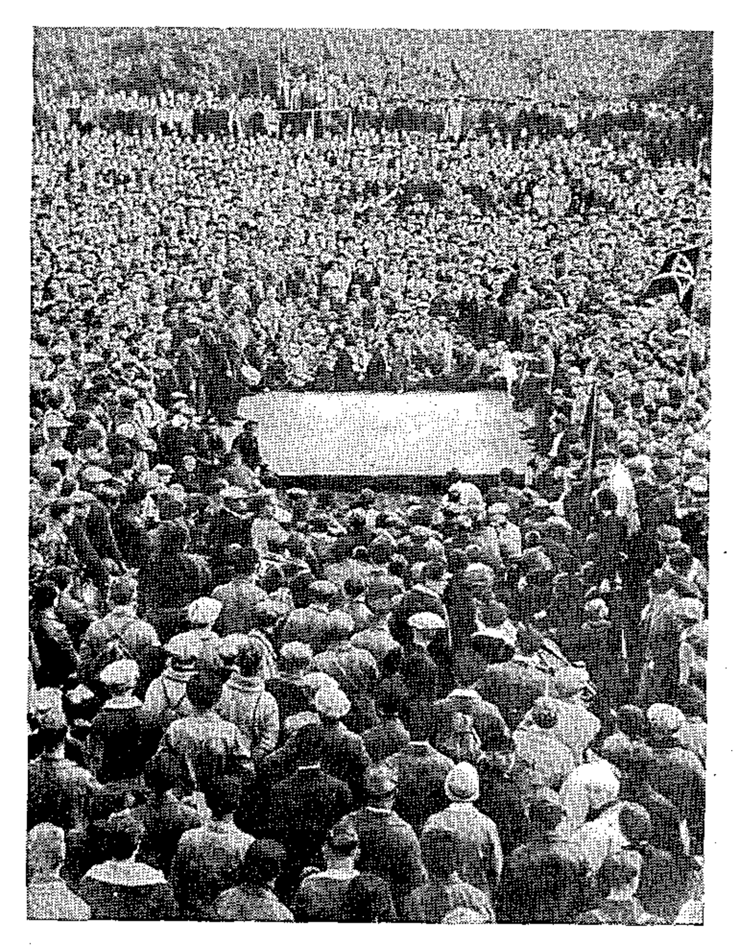
un peu différente et à présent dépassée de roman, drame, récit de voyages, critique. La forme filmique, au moyen d'énormes investissements de capitaux, ouvrait la voie à de plus grandes possibilités d'extension, ajoutant ainsi les nouveaux attraits de la technique aux charmes anciens. C'est seulement ainsi que le cinéaste peut imposer son « art » au distributeur, et contre le Système même. Ce qu'il impose comme étant de l'art est ce qu'il peut faire lui-même de ce qu'il entend par art en sa qualité de spectateur moyen. Il ne sait rien de ce qu'est l'art. Il pense probablement que « faire de l'art » revient à montrer des sentiments divers, à rassembler des impressions, ou « quelque chose dans ce goût-là ». *Il est aussi fermé à l'art* qu'une coquille d'huître. Il en va d'ailleurs de même pour la technique. Il ne veut rien comprendre au système, son « art » lui suffit. Pour saisir la vérité avec les moyens dont il dispose, il lui faudrait être artiste ; au pis-aller, il lui faudrait se nourrir de réalité, mais en aucun cas se nourrir d'art. Aussi produit-il avec ses appareils ce qui est le plus simple à produire, « l'art », c'est-à-dire une *marchandise reconnue et éprouvée*. Il a la réputation d'un arrangeur de goût ; on dit de lui qu'il « s'y connaît en art ». Comme si l'on pouvait s'y connaître en art sans s'y connaître en réalité ! Et ici, l'Appareil fait fonction de réalité en même temps que de matériel. Une telle situation ne procurait pas aux appareils les possibilités auxquelles ils étaient destinés. Abstraction faite de savoir si leur objet principal était de créer l'art en tant que phénomène social, ils auraient pu entreprendre plus facilement leur tâche, s'ils avaient pu se passer de produire un art périmé. Employés par exemple par la science, la médecine, la biologie, la statistique pour fixer un comportement visible, ou faire voir des actions simultanées, ils auraient pu apprendre à connaître plus aisément le comportement mutuel des hommes, comme ce sera d'ailleurs le cas. C'est là une mission assez difficile, qui ne peut être remplie sans faire appel à une fonction nettement définie à l'intérieur des devoirs de l'ensemble de la société. Et la situation sera si compliquée, à cause de cela justement, que, moins que jamais, une simple reproduction de *la réalité* ne révélera quoi que ce soit de la réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne révèle presque rien de ces institutions. Le fonctionnel cache la véritable réalité. Pour révéler quoi que ce soit des relations humaines, il faudrait faire appel à quelque chose d' « artificiel ». L'art est tout autant nécessaire que cet « artificiel ». Mais l'ancienne conception de l'art, celle qui part de l'expérience immédiate, est *caduque. Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu,* ne la rend pas elle-même. Celui qui montre les sentiments anonymes qu'elle produit, ne la montre plus elle-même. On ne reconnaîtra plus les fruits à leur saveur. En parlant ainsi, nous parlons d'un art avec une tout autre fonction dans la vie sociale : celle de montrer la réalité, et nous ne le faisons que pour libérer ce qui constitue l'art dans notre pays de ses exigences actuelles, qui n'ont rien à voir avec sa fonction.

Il n'est pas vrai que le cinéma ait besoin de l'art, à moins de créer une nouvelle notion d'art.

....

IV. — « Le film est une marchandise »

> ... On ne peut pas dire que le scénariste soit différent de l'écrivain de théâtre... Le scénariste produit en fait une marchandise « en gros » qui doit aller dans le monde entier. De ce fait, et du fait du risque commercial, un poids économique plus lourd pèse sur lui... Mais la production d'une marchandise destinée à l'exportation offre matière à bien d'autres considérations. Le fabricant doit travailler sur un stock ; il dépend bien plus de l'époque, du goût du public, de l'actualité de son sujet et de la concurrence sur le marché mondial que le metteur en scène de théâtre dans sa ville.
>
> Jugement du Tribunal.



Kühle Wampe de Slatan Dudow (scénario de Brecht).

> Tout homme qui s'apprête à travailler dans le cinéma, ou à traiter avec lui, doit se rendre compte qu'il s'adresse à une industrie, à des gens qui misent leur argent sur une seule carte et qui doivent ensuite vendre leur marchandise à des milliers de spectateurs, faute de quoi ils perdent leur argent.
>
> *Kinematograph.*

Tout le monde est bien d'accord sur ce point : le film, même le plus artistique, est une marchandise. D'aucuns pensent cependant que cela ne lui nuit pas ; pour eux, cette « forme-marchandise » sert seulement à le mettre en circulation et ne le marque pas complètement. Ce serait le devoir de l'art de libérer le cinéma de cette dégradation. Ceux qui pensent ainsi ignorent tout de la force de « remodelage » du « caractère-marchandise ». Le fait que, dans le capitalisme, le monde soit transformé sous le régime de l'exploitation et de la corruption n'est pas aussi important que le fait même de cette transformation. D'autres disent : la différence entre le film et l'œuvre d'art est due au fait que le film est une marchandise (plus

qu'il ne devrait l'être), c'est-à-dire qu'il est marqué, dans son essence, par ce « caractère-marchandise ». Presque tout le monde déplore cet état de fait. Il semble que personne ne puisse s'imaginer qu'une œuvre d'art ne souffre pas d'une telle mise en circulation. Cependant, un geste de « réalisme héroïque » (voir les choses comme elles sont) suffit à trouver moins pénible la pensée qu'une telle chose soit achetable. Il reste encore des œuvres d'art d'autres espèces, qui, du moins dans une petite mesure, ne sont pas des marchandises, si bien que leur « caractère-marchandise » les touche à peine. Seul celui qui ferme les yeux devant la gigantesque force de ce processus révolutionnaire qui veut que dans le monde actuel tout soit marchandise, sans exception, peut admettre que certaines œuvres d'art puissent échapper à la règle. Car ce processus lie toutes choses, comme il lie tous les hommes (sous forme de marchandises) à tous les hommes. C'est là, tout simplement, le processus de la communication. Nous avons donc devant nous deux conceptions erronées :

1) Le (« mauvais ») « caractère-marchandise » de l'œuvre cinématographique est relevé par l'art.

2) Le « caractère-art » des autres genres artistiques n'est pas touché par le (« mauvais ») processus qui existe dans le cinéma.

V. — « Le cinéma est une distraction »

> Les producteurs ne peuvent pas agir autrement. Un film représente une telle entreprise économique, nécessite une telle somme d'audace, de travail, tellement de capitaux, qu'il ne peut pas être mis en danger par un caprice de vedette, une méconnaissance des exigences du cinéma ou bien, comme *dans l'affaire Brecht, par des tendances politiques.*
>
> Dr Frankfurter,
> Avocat agréé de la Firme Cinématographique
> *Frankfurter Zeitung.*

Tant que la fonction sociale du cinéma n'est pas critiquée, toute critique du cinéma ne porte que sur des symptômes et n'a elle-même qu'une valeur de symptôme. Elle se perd dans des questions de goût, s'empêtre dans des préjugés de classe. Elle ne reconnaît pas le goût en tant que marchandise ou moyen de lutte d'une certaine classe, mais le considère comme un absolu. Le goût pourrait être productif à l'intérieur d'une certaine classe (une classe à pouvoir d'achat) s'il créait un style de vie. (Aussitôt après la révolution bourgeoise de 1918, on pouvait constater un nouvel essor dans le cinéma. De larges couches d'employés, qui voyaient dans l'inflation une possibilité d'accéder à la classe dirigeante, prenaient chez Bruno Kastner un comportement singulièrement stylisé, qu'on pouvait observer dans chaque café.) Mais l'opposition aiguë entre travail et distraction (opposition propre aux méthodes de production capitaliste) divise toutes les activités intellectuelles en celles qui servent à la distraction et celles qui servent au travail, et *fait* des premières un système de la reproduction du travail. La distraction ne doit rien contenir de ce que contient le travail. Dans l'intérêt de la production, la distraction est vouée à la « non-production ». On ne peut naturellement pas créer un style de vie unitaire. La faute n'est pas due au fait que l'art soit ainsi englobé dans le cadre de la production, mais au fait qu'il le soit de façon si incomplète qu'il reste toujours un îlot de « non-production ». Une fois son billet acheté, le spectateur se transforme devant l'écran en un « oisif », en un exploiteur. Comme on lui a livré une proie, il est, pour ainsi dire, victime de sa proie.

Bertolt BRECHT.

Traduit de l'allemand par ALAIN ARCHAMBAULT et MICHEL FABRE.



Croquis de John Hubley pour *Galileo Galilei.*

L'ŒIL DU MAITRE

par Joseph Losey

Pendant près de vingt-cinq ans, Bertolt Brecht a inspiré ma vie et mon œuvre, mais ce n'est que tout récemment que j'ai fait retour sur lui, sur son œuvre, sur le travail accompli en commun, et sur l'influence qu'il a exercée sur moi. Non que ce travail et cette influence ne m'aient pas marqué : simplement ils ont toujours été en quelque sorte l'air même que je respire, bien concrets, en perpétuel devenir.

Au cours de ces dernières années, on a écrit pas mal de stupidités et de balourdises sur l'homme Brecht et ses théories théâtrales. Au début de sa carrière, il a, certes, fourni lui-même une contribution non négligeable aux spéculations sans fin de ses actuels thuri-

féraires, tout ce menu fretin d'ouvriers de la onzième heure qui cachent leur jeu et s'immiscent partout, ces découvreurs de talent, ces fidèles, ces familiers, ces fossoyeurs, tous ces suiveurs qui ne suivent que pour être dans la course et non pour atteindre un but.

Quels sont les vrais disciples ? Comment les reconnaître ? Je les classe en deux catégories : d'un côté les hommes d'action, et principalement ceux qui possèdent ce que j'appelle « l'œil » ; de l'autre, ceux qui *savent* au plus profond d'eux-mêmes, dans leur cœur, leurs tripes, leurs os, par n'importe quelle antenne, que le contact entre hommes s'effectue au niveau le plus élevé. Quand Brecht est bien joué, les spectateurs savent — dans leur quasi-totalité. Les héritiers et les successeurs de Brecht savent — ces autres « yeux ». Quelques-uns travaillèrent aux côtés de Brecht, ou ailleurs dans d'autres parties du monde, à la même époque, solitaires comme lui et coupés de tout. Quelques-uns encore, peut-être moins doués, moins persévérants, moins chanceux, savent. Brecht, en plus de son génie, eut la chance avec lui.

Ecrire sur Brecht signifie pour moi choisir parmi une masse de souvenirs. Cela me touche d'autant plus que les circonstances nous rapprochèrent à plusieurs reprises, tantôt un peu au hasard, tantôt de manière très suivie jusqu'à cette dernière année 1946-1947 où nous travaillâmes ensemble presque sans interruption. Je n'ai nullement l'intention d'ajouter mes commentaires délirants aux éloges écrits et parlés déjà existants, je ne tiens pas à me joindre aux fidèles du culte. (Ce disant, je n'ai rien contre des études sérieuses comme celle de John Willett, malgré les lacunes, les inexactitudes et les erreurs que je crois y avoir relevées çà et là.)

L'HOMME

Il y a dans *Galileo Galilei* une des plus belles scènes jamais conçues et écrites pour le théâtre : l'investiture du cardinal-savant Barberini, élevé à la papauté. Cette scène me permettra admirablement d'achopper sur presque tout ce que j'ai en tête au sujet de Brecht. C'est un parfait exemple de la manière dont chez Brecht théâtre et cinéma se rejoignaient ; et l'illustration de son prodigieux sens visuel. Rappelons, pour ceux qui ignorent la pièce, qu'on y voit Barberini revêtir progressivement, et en grande pompe, les atours de sa nouvelle fonction, cependant que le cardinal-inquisiteur l'assiste dans cette cérémonie et lentement, insidieusement, lui arrache l'autorisation de torturer Galilée. Barberini, l'homme et le savant, disparaît au fur et à mesure qu'il endosse la tenue papale, ses « non » se font de plus en plus faibles et finalement il accède à toutes les demandes de l'Inquisition. La scène est presque uniquement visuelle, on pourrait la comprendre pratiquement sans le secours du moindre dialogue.

Brecht arriva. Ses idées étaient dans l'air de par le monde. Aux U.S.A., un peu plus tard, en U.R.S.S., un peu plus tôt, chaque pays à son heure : mais partout les mêmes idées. Il savait très bien en écrivant *Galileo* qu' *« il n'y a jamais eu de livre dont on puisse dire qu'un seul écrivain est capable de l'écrire »*. Ni de pièce de théâtre. Dieu sait pourtant qu'il n'ignorait pas — voir encore *Galileo* — le rôle capital qu'un homme de génie peut jouer dans l'évolution de la civilisation à une époque et en un lieu donnés. Mais il était absolument convaincu de sa propre mission, de sa destinée, de ce que, je crois, il aurait appelé son « job ». Aucune trace d'arrogance chez lui, la certitude tout simplement de qui croit avoir trouvé sa voie, a confiance en son « œil ». L'œil individuel. Nous n'eûmes jamais à en discuter entre nous. Nous savions et voyions comme un seul homme. De tout le temps que j'ai travaillé avec lui, il ne mentionna pas une seule fois le mot « théorie».



Galileo Galilei par le Berliner Ensemble (Le Carnaval).

Un jour pourtant où je me préparais nerveusement pour la première lecture de *Galileo* avec les acteurs, je m'essayai à lire quelques-uns des écrits théoriques de Brecht et les exposés laborieux et académiques de certains brechtiens de l'époque (1946-1947), afin d'endoctriner ma distribution. Au beau milieu d'un petit discours d'introduction soigneusement préparé, je réalisai soudain l'inutilité et la prétention de son effort.

Brecht...

Son masque mortuaire me regarde sarcastiquement sur mon bureau. Il est le moins mort d'entre les morts que j'ai connus. Le masque est exactement à l'image de l'homme qu'il fut dans la vie :

Il était l'homme le plus pénétré de l'esprit du théâtre que j'ai connu.

Il était le plus professionnel des « professionnels ».

Il voyait tout — il voyait en vous — quoique nous n'eussions jamais eu de conversation « personnelle ».

Il était intransigeant mais flexible et ouvert.

Il avait la ferveur du puritain sans rien de son goût de l'autopunition et de son sens de la culpabilité. Comment il avait évité ce double danger, je ne le saurai jamais.

Il était un individu parmi des hommes organisés et amoureux de l'organisation. Il admettait la nécessité de l'organisation, mais pas un instant il n'abdiqua sa responsabilité et sa vision individuelles.

L'humour de Brecht était extraordinaire. Il clignait toujours des yeux, souvent avec malice. Il poussait de petits rires comme une collégienne, mais son rire, énorme, sec, presque obscène, jailli de derrière un infect cigare mâchonné, envahissait tout. Il avait toujours son cigare, parfois à la main pour ne pas étouffer de rire, parfois pour mieux marteler ses reparties cinglantes les jours d'énervement.

Par ailleurs, Brecht à l'œuvre était un homme calme. Il savait écouter. Ou rester assis tranquillemnt, même si parfois son impatience à clarifier ou corriger ou compléter le conduisait à des mouvements désordonnés, sa voix fusant tout à coup ou s'arrêtant brusquement.

Un sens de la discipline à nul autre pareil. Encore cette combinaison d'une énergie illimitée et de l'art de se détendre. Un emploi du temps rigide. Horaires constamment interrompus ou prolongés n'importe quand, si nécessaire. Ensuite un somme. Allongé sur le dos, son inséparable casquette rabattue sur les yeux.

Objectif devant n'importe quel spectacle, mais jamais insensible. Homme passionné par excellence : capable de colère et de fureurs soudaines, profondément engagé dans ses opinions, intolérant envers ceux qui étaient incapables de voir, sentir ou goûter. Plus préoccupé peut-être du groupe que de l'individu. Au cours de sa vie, il dévora les êtres ; chaque personne, chaque chose servaient son art.

Son apparence a été assez souvent décrite, ses photos sont connues et lui ressemblent de façon frappante. Homme de petite taille, nerveux, bâti comme un danseur, les yeux aussi mobiles que les mains, toujours prompt. Son habit parfaitement coupé, en *denim*, simple, copiant l'habit de l'ouvrier, mais taillé de manière très chic (toujours l'œil).

ŒIL ET STYLE

Cet essai commence à prendre tournure de lui-même. Mon désir de choisir et d'organiser, j'en ai peur, est depuis longtemps oublié. Coucher sur le papier seulement une partie de mon expérience personnelle et de ma prise de conscience de Brecht exigerait des mois de travail et ne serait pas plus révélateur que ces quelques souvenirs cueillis au hasard. En fait, j'ai toujours considéré Brecht et ma collaboration avec lui comme allant de soi. Je n'ai jamais cherché à l'analyser, je n'ai jamais quêté son approbation, pas plus qu'il ne me l'a accordée. Il acceptait. La vie de Brecht est pleine d'expériences étrangères ainsi absorbées et utilisées : les uns n'auraient rien été sans lui, les autres ont poursuivi leur chemin tout seuls. Aucun, je crois, n'a souffert, certains y ont acquis une dimension nouvelle, « l'entourage ».

John Hubley, l'artiste qui dessina les esquisses, maintenant connues dans le monde entier, de *Galileo,* a contribué autant que n'importe quel collaborateur de Brecht à fixer exactement l'image qu'avait l'auteur de son personnage. Et pourtant je n'ai jamais vu mentionner son nom. Sans lui aucune de mes deux productions de la pièce en Amérique, pas plus que la dernière, au Berliner Ensemble, n'auraient été tout à fait ce qu'elles furent. Je devrais encore mentionner George Tabori, qui collabora avec Laughton et moi-même à l'adaptation de la version new-yorkaise, montée après le départ de Brecht d'Amérique avec une scène finale plus étoffée à partir de notes laissées par Brecht (la pièce avait été originalement créée à Holly-





...THE PRODUCT OF SEVENTEEN YEARS PATIENT RESEARCH...

Croquis de John Hubley pour *Galileo Galilei.*

wood, en collaboration avec l'auteur). Et aussi Helen Weigel, hôtesse merveilleuse et collaboratrice des longues années d'exil ; le compositeur Hanns Eisler, ami et compagnon, esclave et collègue. Et j'en oublie.

Nul parmi nous, me semble-t-il, n'eut jamais le sentiment qu'il écrivait l'histoire en travaillant avec Brecht. Parce que non seulement il avait tous les droits à le prétendre (et il le savait), mais parce que, en outre, littéralement, il *était* son époque. Rien de son époque n'échappait à son « œil » individuel, qu'il s'agît d'observer l'élégance de la ligne d'une arche, la justesse d'une couleur, l'arête vive d'une notation psychologique ou sociale. C'est de là que naquit notre dévotion inconsciente et c'est ce qui aujourd'hui encore explique certains enthousiasmes. On ne peut imiter Brecht, à moins d'être soi-même un très grand créateur.

Les pièces de Brecht nous enseignent le théâtre vivant, offrent à l'acteur des possibilités inépuisables, sont le summum de la théâtralité. Elles observent la nature, mais ne la reproduisent pas. Brecht dépouille le réel de tous ses oripeaux et ensuite le recrée. Pour atteindre ce but, la perfection seule est acceptable :

Interprétation : Perfection de l'observation et de l'exécution. Un jour, il déclara d'un acteur incapable de sortir simplement une pièce de monnaie de son porte-monnaie et de la donner en grognant à un mendiant (*Galileo*) qu' « il aurait dû observer mille façons de donner de l'argent de toutes les manières et en toutes circonstances, et les emmagasiner dans sa mémoire ».

Mais cela ne signifiait pas naturalisme. L'art est plus grand que la vie. Pas de place pour le pusillanimisme anglais, la crainte de forcer son jeu, d'exagérer, de « montrer ses sentiments ». Si l'on abat votre fils, vous devez le sentir directement, au creux de l'estomac, comme Weigel dans *Mère Courage*. Mais, en fait, l'*acteur* ne sent pas à ce moment : il pense.

Quand un acteur qui tenait le rôle peu important d'un moine au Vatican, lors de la scène où les moines se moquent de Galilée, obligé de faire antichambre, et de ses théories sur la rondeur de la terre, quand cet acteur donc demanda : « *Quels sont les motifs de mon comportement ?* » tout en mimant un ballet pour montrer qu'on ne peut pas se tenir droit sur une boule qui tourne, Brecht assis à côté de moi, répliqua : « *Est-ce que le funambule sur sa corde raide a besoin d'un motif pour ne pas tomber !* » Et il éclata d'un rire sonore.

Pas de méthode. N'importe quelle méthode. Style et contenu.

Le symbole de réalité choisi doit être parfait. Je n'oublierai jamais une scène grotesque, un soir vers minuit, dans le bureau de Mike Todd qui devait présenter *Galileo*. Nous avions rendez-vous dans la grande salle de délibération chez Universal à Hollywood : Todd, Brecht, Howard Bay (qui fut notre décorateur), Jack Moss, l'associé de Todd, et moi-même. Todd expliqua qu'il voulait monter la production dans du mobilier Renaissance qui serait emprunté aux ateliers hollywoodiens... Brecht se contenta d'écouter, ricana nerveusement. Mais dès cet instant, il n'y avait plus la moindre chance que Todd montât la pièce. Le siège unique, qui finalement remplaça dans notre production le mobilier Renaissance, fut tout simplement ce que nous appelons en langage maison un « fauteuil de metteur en scène », en toile et en bois, parfaitement usiné. Pourquoi cette substitution ? Parce que par sa structure notre fauteuil ressemblait aux sièges de l'époque, qu'il était *beau*, que le grain de l'étoffe et du bois avait exactement la nuance désirée, bref qu'il convenait.

Je me souviens d'une autre occasion, un jour à quatre heures du matin, après une répétition en costumes de *Galileo*, quand Brecht explosa littéralement de fureur à la vue d'une couche de laque que nous avions passée sur la structure en bois du décor nu, beau, fonctionnel : « *Vous détruisez le grain du bois.* » Ce qui était exact : nous étions trop fatigués pour y prendre garde ; lui pas. On gratta la couche de laque et le bois retrouva son grain avant la « première » qui avait lieu le soir.

Ces exemples pourraient être multipliés à l'infini. Une seule chose compte : la perfection, le style, l'œil, la ligne, la couleur. Je crois que je me rappellerai toujours — et c'est peut-être la raison principale pour laquelle Brecht et moi nous nous sommes si bien entendus — je me rappellerai non seulement la justesse de la spirale d'un escalier tournant, mais aussi la ligne de son contenu et des intentions de l'auteur. Nous « voyions » ensemble. Mais Brecht m'a enseigné l'attention scrupuleuse au détail dans tous les domaines : images, mots, gestes, mouvements, sons, musique.

MA CARRIERE EN DEUX MOTS

Je traînais la savate vers 1935, désenchanté, essayant d'apprendre mon métier. J'avais déjà fait de la mise en scène à Broadway. J'étais venu au théâtre en 1929, au moment du krach financier, frais émoulu de l'université. A l'université, j'avais tâté de l'expressionnisme avec *Bride for the Unicorn*, de Denis Johnston et *Great God Brown*, d'Eugene O'Neill. Je m'embarquai pour l'Europe : destination Léningrad et Moscou,

via l'Angleterre et la Scandinavie. Cette année-là, Moscou était au théâtre et au cinéma ce que Florence avait été dans les années 20 pour Gordon Craig. Craig lui-même se trouvait à Moscou, avec à sa disposition des moyens illimités pour une production de *Macbeth* au Mali Theatre (seul Craig en vit la couleur). Il y avait aussi Brecht, Eisler, Lotte Lenya, des étudiantes de Vassar, le grand collège féminin américain, Norris Houghton, Jay Leyda, Paul Strand, divers membres du Group Theatre dont Clurman et, je crois, même Strasberg. Notre protecteur était l'ambassadeur américain William Bullitt. Je fis la connaissance de Brecht et Eisler, j'enetendis chanter Lenya. Je m'appliquai à traduire le *Théâtre politique* de Piscator. Mais j'ignorais tout sur eux, à vrai dire, qui ils étaient, d'où ils venaient. J'avais entendu parler des ravages commis par Hitler, mais non du Berlin qui l'avait précédé.

Le théâtre à Moscou, durant cette période, était remarquable. Okhlopkov avec son théâtre en rond, rectangulaire, hexagonal ; Meyerhold brillant et déjà légèrement décadent, etc. Je retournai à New York pour créer *Le Journal vivant* (*The Living Newspaper*) (1). C'était du théâtre brechtien mais je ne le savais pas. Brecht, lors d'un premier séjour en Amérique, le vit et l'adora. Et malgré son austérité en matière de couleur, sa préférence pour la lumière blanche et les couleurs neutres, il apprécia particulièrement le passage où j'habillais mes prolétaires en fuchsia et rose. Je me révoltai contre l'idée que la masse prolétarienne est visuellement terne, que l'ouvrier n'aime que grisaille. Je me souviens de Brecht, les jambes croisées sur le plancher du salon, sa casquette, son cigare et sa tenue austère se détachant sur les satins et les Noguchis qui décoraient la maison de ma femme, qui était alors Elizabeth Hawes, lui expliquant ses théories, articulant avec son « œil » qui était aussi notre œil. Mais tout cela ne signifiait pas grand-chose.

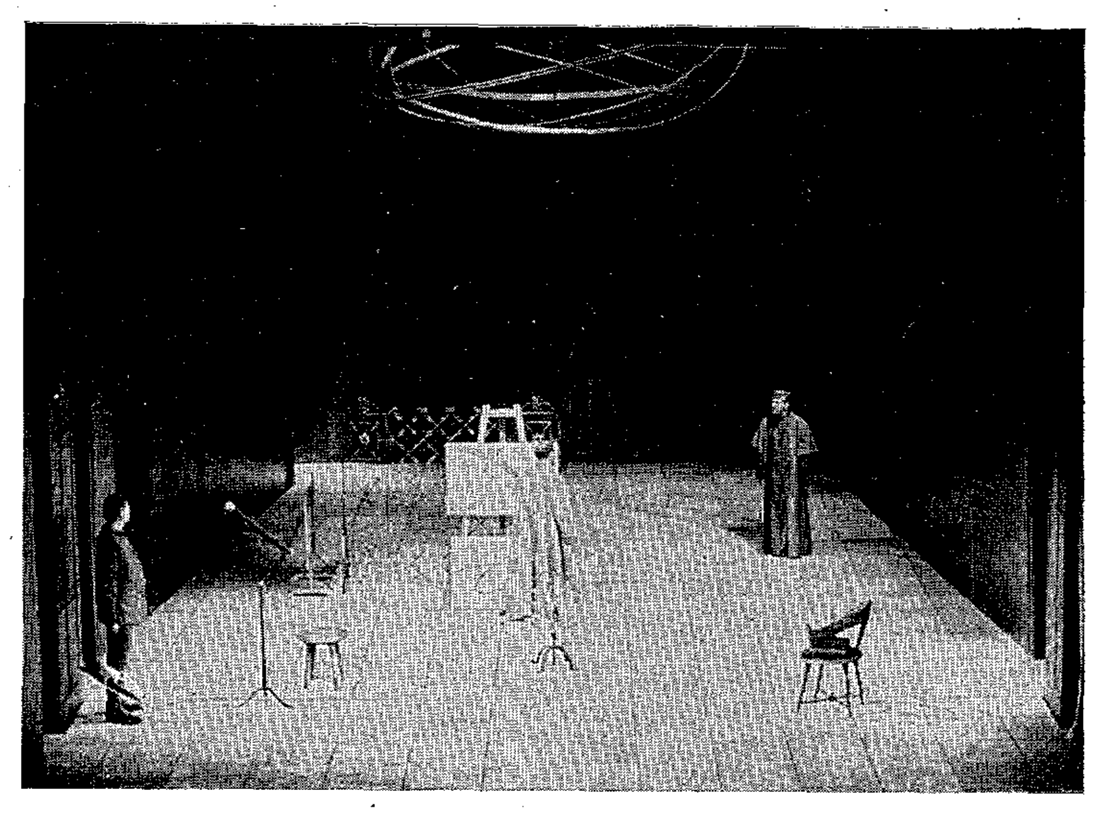
Ce Brecht-là disparut de ma vie, jusqu'à ce que nous nous retrouvions bien plus tard dans la capitale du cinéma, à Hollywood. Nous allions monter ensemble *Galileo*. Je le rencontrai dans sa petite maison préfabriquée de Santa Monica, toute marquée de sa présence et de celle d'Helen Weigel, avec le plancher en bois bien nettoyé, les estampes chinoises, le piano droit avec ses cabosses, la caisse pleine de manuscrits, la belle porcelaine anglaise qu' « Helle » (Helen Weigel) avait été dénicher au marché aux puces. Rien n'était gaspillé pendant l'exil .Le travail se poursuivait. Il acceptait les conséquences de ses convictions et était toujours prêt, à la première occasion, à se lancer dans une production ou à monter son théâtre. Je n'ai jamais entendu quelqu'un se plaindre.

Quand Brecht fut convoqué à Washington en tant qu'un des «dix » pour témoigner, je l'accompagnai et nous passâmes toute la nuit à nous promener à travers les rues désertes

---

(1) « *Le Journal vivant* » fut créé dans la pratique par moi, son metteur en scène, Arthur Arent, son principal auteur, et Morris Watson, un journaliste. Ce fut un théâtre populaire, à des prix populaires, subventionné par le Gouvernement fédéral, et qui nous laissait une extraordinaire liberté de contenu et d'expérimentation. Nous utilisâmes le cirque, le music-hall, le ballet, les projections, la musique, mais nous arrivions à les fondre d'une certaine manière en un tout unifié chaque fois par un sujet (par exemple, le programme agricole lancé par Roosevelt sous le titre « *Triple-A Plowed Under* », l'emploi d'injonctions des tribunaux historiquement utilisées contre le trade-unionisme sous la forme « *Injonction accordée* »). Malheureusement, le Théâtre fédéral et sa subvention cessèrent avant que nous ayons pu réellement créer un style. Mais les procédés et le caractère très cinématographique du « *Journal vivant* » ont eu une influence incalculable sur le théâtre américain.

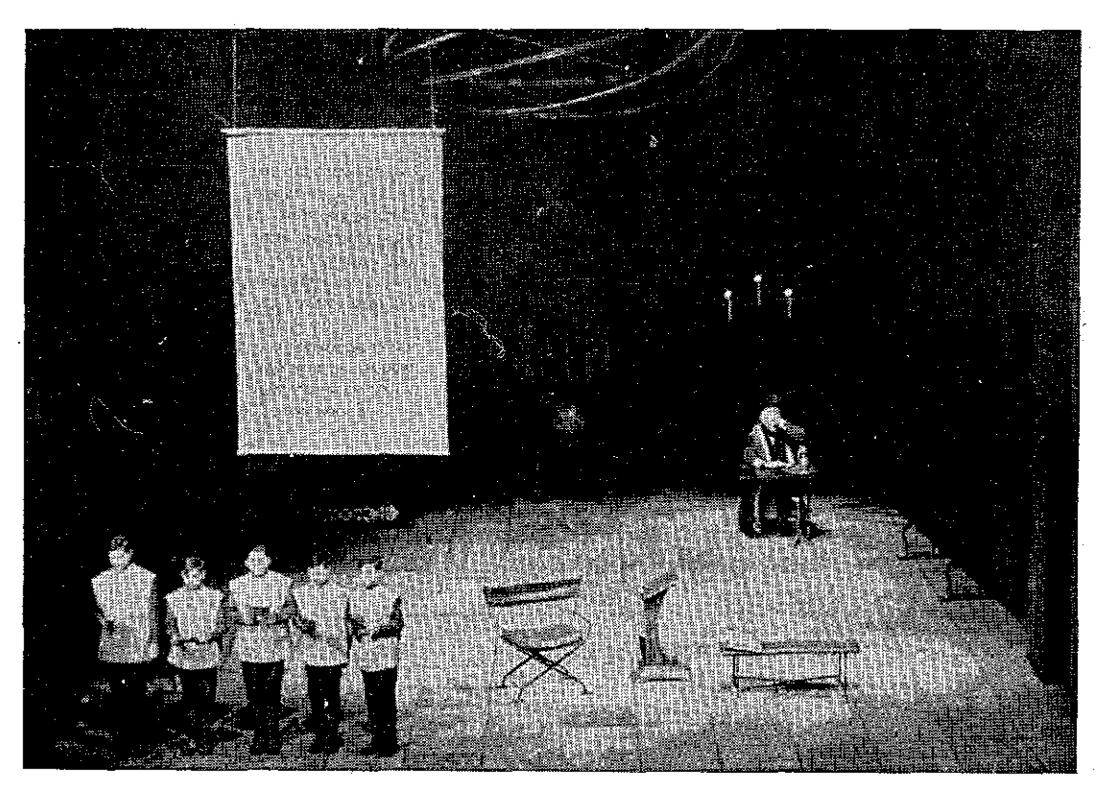
Plus tard, quelques-uns d'entre nous, moi-même, Nicholas Ray, Kazan et d'autres dont les noms sont bien connus au cinéma, essayèrent de poursuivre l'expérience dans une entreprise de théâtre privé que j'appelai « *Le Cirque social* ». J'ai encore les plans de ce théâtre, malheureusement nous n'avons jamais dépassé le stade de la préparation.



Galileo Galilei, par le Berliner Ensemble (4e tableau).

de cette ville mausolée, discutant de la terrible corvée qui l'attendait le lendemain, où il devait comparaître devant ce tribunal de « Bauern » présidé par le député Parnell J. Thomas. Par la suite, Thomas fut condamné pour détournement de fonds et alla rejoindre ses victimes en prison. Le calme, l'humour, la finesse, et le brio avec lesquels Brecht se conduisit en cette occasion appartiennent maintenant à l'histoire. Je l'accompagnai à son avion qui l'amenait en Suisse et éventuellement en Allemagne. Notre correspondance s'espaça. Je ne l'ai jamais revu.

Brecht me fit remettre un cadeau, soigneusement emballé dans de la cellophane, accompagné d'un message verbal que me transmit Weigel : « *Dis à Joe qu'il devrait se détendre !* (*Tell Joe he should relax.*) » Le cadeau consistait en une pipe pour fumer l'opium, magnifiquement sculptée. C'est le contact le plus personnel et le plus intime que j'aie eu avec lui. Peu après, Laughton et moi-même travaillâmes à la production new-yorkaise de *Galileo,* puis Laughton s'éclipsa avec une discrétion qu'il a gardé de mentionner dans son autobiographie. Brecht n'aurait pas été surpris de sa façon monstrueuse de déformer les faits, et de ne pas répondre à Weigel et à moi-même, lors de l'annonce de la mort de Brecht. Brecht était un grand romantique, quand il s'agissait de découvrir le talent, il le recherchait avec passion. Mais il n'a jamais commis l'erreur d'identifier talent et caractère. C'est magnifique quand ces deux qualités se rencontrent chez un



Galileo Galilei, par le Berliner Ensemble (tableau final).

même homme, quoique cela se produise rarement. Brecht était avant tout pragmatiste : « *Est-ce que ça marche ? Que puis-je en tirer ?* »

Brecht était impitoyable, mais n'avait rien d'un sadique. Il débordait d'admiration et de passion pour le contenu, la forme, la structure de la vie dynamique, dialectique, qui avaient façonné son œil individuel. L'inscription citée en épigraphe de *Galileo,* qui est empruntée aux *discorsi* de Galilée, s'appliquerait bien à Brecht lui-même :

> « *C'est mon opinion que la terre est si noble et admirable parce qu'à chaque instant s'y produisent des transformations et des naissances variées et innombrables.* »

« DIE WAHRHEIT IS KONKRET ».

Cet aphorisme hégélien était cloué en lettres capitales au mur nu près de la table à dessin qui constituait le bureau de Brehct dans son appartement new-yorkais, 57e Rue, où j'ai vécu six mois en 1946. Je l'ai interprété comme signifiant pour Brecht non que la vérité est absolue mais qu'elle est précise, qu'il y a une bonne manière d'y accéder : justesse de l'observation, économie des moyens de communication.

Cette économie et cette précision sont pris par certains pour de la froideur et de l'inconsistance. On dit que Brecht au théâtre est ennuyeux, froid, fastidieux, pédant. Oui il peut être ennuyeux, si les acteurs et le metteur en scène sont ennuyeux. Fastidieux, s'ils ne profitent pas des occasions que Brecht leur offre de s'enrichir et de s'épanouir sur la scène. Inconsistant, si l'on ne recherche pas l'exactitude voulue dans la ligne, le geste, le *rythme*, la *composition*, la texture. Pédant, si l'on s'arrête au seul aspect didactique de Brecht. Brecht livrait son message en termes de poésie, par la beauté de la forme, du mot, de l'idée. Il était un authentique matérialiste dialectique, un marxiste. Il comprenait le continuel processus de changement et d'interaction du vivant. Il savait que vivre c'est « devenir ».

Le théâtre et « l'œil » brechtiens ne paraissent froids qu'à ceux qui ne voient pas, qui confondent dépouillement et absence de goût. Son appartement à New York était recouvert de plâtre blanc, sans décoration, la bibliothèque faite à la main avec des briques *posées* les unes sur les autres et quelques planches. Le divan et les rideaux étaient en toile épaisse de Hesse. L'éclairage venait du plafond, la lumière était blanche, crue. La décoration se composait d'un simple rouleau chinois, admirable. L'ordonnance et le choix des objets étaient sans faute, l'œil ne se lassait pas d'errer dans cet appartement. Il ne se perdait pas, ne s'irritait pas, pouvait se concentrer sur un point précis. L'aspect visuel du théâtre de Brecht est comparable au meilleur de l'apport de Frank Lloyd Wright et Mies Rohe en architecture. Brecht avait l'art de juxtaposer les contrastes, de démontrer par le raisonnement dialectique, par la vérité irréfutable de son observation. Son propre style, en tant qu'homme et artiste, exige un style équivalent de la part de son metteur en scène et des acteurs. Brecht, l'homme lui-même, aussi bien que l'artiste, était l'essence du style, c'est-à-dire de ce qui est correct. Tout cela peut paraître un peu mystique, ce ne l'est pas.

Comme tout art véritablement individuel, celui de Brecht est intransmissible à ses disciples et pourtant son influence demeure ininterrompue et considérable, parce qu'elle fait partie intégrante de son époque. Mais l'image et le mot sont uniques, insidieux, on ne peut leur échapper, ils ne cessent d'agir. On a souvent dénigré Brecht pour une citation où il affirme qu'il ne suffit pas de savoir ce qu'on veut dire, mais qu'il faut encore avoir « la ruse » pour le dire. Substituez à ruse : talent, esprit, art, « œil ». Quelle importance cela avait-il que le costume du prince dans *Galileo* fût copié sur le portrait d'un tailleur de l'époque (« The Tailor » de Moroni, qui se trouve à la National Gallery à Londres) ? Il était juste. Quelle importance cela avait-il que plusieurs personnages fussent habillés d'après Brueghel, bien que l'action se déroulât dans la Florence des Médicis ? Aucune, car le résultat était juste.

BRECHT ET LE CINEMA

Quels sont leurs rapports ? Brecht était un passionné de cinéma, particulièrement durant son séjour en Amérique. Lui, Weigel et Eisler y allaient souvent plusieurs fois par jour. Ses propres expériences ne furent pas très heureuses. *Les Bourreaux meurent aussi* fut récrit par John Wexley qui ne pouvait être plus éloigné de la sensibilité de Brecht, de ce qu'il désirait et des valeurs qu'il représentait. Le *Puntila* de Cavalcanti fut une catastrophe. Les films inspirés par Brecht qui eurent le plus de succès furent les deux versions, française et allemande, de *L'Opéra de quat'sous* (*Dreigroschenoper*). Mais je sais que Brecht n'aimait ni l'une ni l'autre. Je ne sais pas très bien pourquoi, vu que je n'ai jamais discuté la chose avec lui. Je crois deviner qu'il les jugeait molles, romantiques, confuses dans leur contenu, comme elles l'étaient en réalité.

Le contrôle que Brecht demande et exige est bien plus difficile à obtenir au cinéma, parce que l'instrument est plus difficile à manier, le système économique plus rigide, qu'un équivalent stylistique exact n'a pas encore été trouvé. Il n'y a encore aucune tentative ; je crois qu'on pourrait y parvenir. Brecht n'a jamais essayé. Peut-être avait-il peur de le faire. Si oui, il avait raison d'avoir peur. La solution ne sera pas facile à trouver, si on y parvient jamais, et j'espère qu'un jour on y parviendra. Peut-être avec *Galileo*. Mais pas à la manière réaliste (naturaliste), avec de « vrais » extérieurs à Florence et à Rome ; la réalité devra être soigneusement reconstruite et choisie. L'approximation la plus honorable que je connaisse à ce jour du style visuel brechtien serait le dernier film d'Ingmar Bergman *La Source*. Le style visuel de Bergman, sa manière de choisir, son sens de l'époque et des moments où l'histoire semble suspendue, ces éléments sont brechtiens. La forme est brechtienne, sans le contenu.

Quels sont les aspects particuliers du théâtre brechtien et de l'homme, tel que je l'ai connu, qui pourraient avoir un rapport direct avec le cinéma et qui m'ont influencé directement dans mon activité cinématographique ?

Le dépouillement de la réalité et sa reconstruction précise à travers un choix de symboles-réalité.

L'importance de la précision du geste, de la texture et de la ligne dans les objets.

L'économie de mouvement, acteurs et caméras, ne rien faire bouger sans but. La différence entre calme et statisme.

La mise au point de l'œil par l'emploi exact des objectifs et des mouvements de caméra.

La fluidité de la composition.

La juxtaposition des contrastes et la contradiction, grâce au montage et par le texte, c'est la façon la plus simple d'obtenir le tant célébré « effet d'éloignement ».

L'importance du mot, du son, de la musique exacts.

L'exaltation de la réalité pour l'ennoblir.

L'extension de la vision de l'œil individuel.

***

Comme Galilée, Brecht a aimé la réflexion plus qu'aucun homme que j'aie connu. A l'opposé de Galilée, il était modéré dans sa nourriture et sa boisson, mais comme Galilée immodéré au travail et en amour. On m'a rapporté que les éditeurs du magazine de théâtre anglais *Encore* perdent des lecteurs chaque fois qu'ils publient un article sur Brecht ; peut-être publient-ils les textes de mauvais auteurs. On ne doit pas monter et faire jouer Brecht par des gens qui ne le comprennent pas, ni davantage leur demander d'en parler. Au cas où ces lignes risqueraient d'ajouter au marais d' « emmerdement « (1) qui entoure aujourd'hui Brecht, j'aimerais conclure en donnant une liste des choses qu'il n'était pas :

Il n'était pas un théoricien, il appartenait au théâtre vivant, toujours en train de changer.

Ni un politicien, bien qu'il fût conscient du rôle capital de la politique dans la vie organisée contemporaine.

(1) En français dans le texte.

Pas froid, mais austère, cependant pas du tout le genre écrasé par la douleur.

Germanique, certes, mais jamais dépourvu d'humour.

Egoïste aussi, mais en toute conscience.

Pas dogmatique pour deux sous, bien qu'il fût têtu comme une mule. Solide comme le roc, défendant en toute circonstance l'originalité, la justesse, et la vérité de sa vision. Et ceci que je place par-dessus tout, et pour quoi je l'estime et l'honore, au théâtre et au cinéma : il n'était pas de ces « demi-portions » incapables de se décider quand il faut affirmer cette vision individuelle sur laquelle tout véritable artiste triomphe ou se casse la figure.

Il n'était pas coupé de la vie, mais y participait à chaque instant. Sa vie et son art étaient inséparables, mais dans un sens l'art passait avant la vie : c'est-à-dire qu'il prenait la première place dès qu'il s'agissait d'êtres humains. Quant à l'éthique qui s'en dégageait, eh bien, la vie se développait et croissait sur son art, comme tout artiste dont l'art a une fonction purificatrice. Parfois des gens sont sacrifiés. Sinon Brecht, alors un tiers, comme il aurait dit lui-même. Et pourtant quelle perte a subie le monde quand son cœur a craqué !

Il ne faisait que commencer, et quand sera-t-il remplacé !

Il était du côté de la vie et de la beauté, de l'éternel miracle de la croissance et du changement.

Il était un artiste profondément moral.

> « *Puissiez-vous garder le flambeau de la science*
> *L'entretenir et ne pas en mésuser*
> *De peur que sa flamme ne s'abatte sur vous*
> *Et ne vous consume tous.* »

(*Galileo Galilei*, chute du rideau)

Joseph LOSEY.





Le Cercle de craie caucasien, par le Berliner Ensemble.

POUR UNE CRITIQUE BRECHTIENNE DU CINÉMA

par Bernard Dort

Brecht est à la mode — Brecht et le brechtisme. Les plus récalcitrants parmi les critiques et les hommes de théâtre sont tout près de s'y convertir ; un tel qui, il y a deux ans à peine, ne s'en préoccupait guère, tout occupé à « découvrir » Ionesco, estime maintenant que Brecht a « réussi ce qu'ont réussi les grands romanciers et les grands réalisateurs de cinéma russe : il crée un art théâtral nouveau (1) », et tel autre qui proclamait

(1) Pierre-Aimé Touchard : « Brecht et le brechtisme », in Le Monde du 29 octobre 1960.

qu'il faut « monter Brecht *selon notre tempérament* personnel et national », ne voit plus de salut que dans une stricte orthodoxie brechtienne : « Jusqu'à preuve du contraire — et je ne vois pas comment cette preuve pourrait nous être donnée — la meilleure, que dis-je, la seule façon de jouer Brecht est de copier le Berliner Ensemble (2). » Il n'est pas jusqu'au néologisme de *distanciation* (3), si moqué et si combattu autrefois, qui n'ait acquis droit de cité, au point que, l'autre jour, Louis Malle pouvait s'en servir pour caractériser le jeu de Catherine Demongeot dans sa *Zazie*.

Car la vague brechtienne atteint maintenant les milieux de cinéma. Je ne sais si les producteurs en ont été touchés (encore que je me sois laissé dire que Raoul J. Lévy...), mais les critiques, en tout cas, évoquent Brecht, l'invoquent aussi parfois, et s'essayent à parler le « brechtien ». *Positif* est bel et bien contaminé (4) ; les *Cahiers du Cinéma* ne sauraient manquer de l'être : depuis plusieurs années déjà, Louis Marcorelles y effectue un travail de sape obstiné ; en octobre dernier, Eric Rohmer a prononcé, comme sans y prendre garde, le nom de Brecht (5). Ce signe ne trompe pas : une épidémie brechtienne couve aux *Cahiers ;* peut-être ce numéro suffira-t-il à la déclencher. Je ne désespère pas de voir les chantres de la spécificité cinématographique potasser le *Petit Organon pour le théâtre,* ou les hitchcocko-hawksiens se rallier à la blanche colombe du Berliner Ensemble.

Le phénomène est plus sérieux qu'il ne le paraît. Sans doute faut-il y faire la part du snobisme parisien, peut-être aussi celle de la similitude du sigle brechtien : B.B., avec celui de Brigitte Bardot (6). On ne saurait pourtant l'y réduire. Je lui crois une raison plus profonde, qui tient à l'œuvre de Brecht — *j'entends par là toutes* ses œuvres, les pièces de théâtre, comme les textes théoriques et le travail pratique au Berliner Ensemble, car cette œuvre est de nature à changer sinon le cinéma, du moins notre façon de considérer les films, notre conscience du cinéma en tant qu'art et langage.

Je sais bien : cette proposition a tout l'air d'un paradoxe. *A priori,* l'œuvre de Brecht n'a pas affaire avec le cinéma. *Je dirai plus* : elle repousse, elle refuse violemment le cinéma. Elle se veut, avec ostentation, théâtrale, spécifiquement théâtrale.

Que le spectateur n'oublie jamais qu'il est au théâtre : c'est un des premiers commandements brechtiens. Donc, pas de trompe-l'œil : des sources de lumière visibles, des décors schématiques, des panneaux et des pancartes pour indiquer le lieu, le temps, ou pour résumer l'action... Le théâtre de Brecht *ne souffre* d'aucun complexe d'infériorité vis-à-vis du

---

(2) Morvan Lebesque : « Bertolt Brecht, le fabuliste », in **Carrefour** du 17 août 1960.

(3) L'expression de **Verfremdung** n'a guère de traduction française satisfaisante : les mots de **distanciation, distancement, éloignement ou estrangement** n'en rendent qu'imparfaitement le sens. Citons pour *la caractériser* un texte explicatif de Brecht relatif au jeu de l'acteur : « L'acteur doit jouer les évènements comme des événements historiques. Les événements historiques sont des *événements* passagers et liés à une époque déterminée. Le comportement des protagonistes n'est pas simplement humain et immuable, il a des particularités précises, il peut être et il est dépassé par le cours de l'histoire et est soumis à la critique qu'exercent, chacune de son point de vue, les époques successives. L'évolution incessante nous rend étranger le comportement de ceux qui ont vécu avant nous. Cette distance que l'historien garde entre lui et les événements, l'acteur doit la mettre entre lui et les évènements et comportements du présent. Il doit nous détacher des événements *et des personnes*. Les événements et les personnages de tous les jours, de notre entourage immédiat, nous sont rendus naturels par l'habitude. Leur éloignement sert à nous *les faire remarquer*. La mise en garde irritée contre tout ce qui est courant, ce qui va de soi et qui n'a jamais été mis en doute, est une attitude que la science a élevée à la hauteur d'une technique. Il n'y a pas de raison que l'art ne fasse pas son profit de cette attitude éminemment utile. C'est le développement de la puissance créatrice de l'homme qui a donné naissance à cette attitude scientifique. C'est lui aussi qui la rend possible en art. » (in « Description sommaire d'une nouvelle technique d'interprétation qui produit un effet d'éloignement » **Théâtre dans le Monde**, vol. IV, I.)

(4) Cf. **Positif** nº 35 — « *Encyclopédie permanente* du cinématographe : **B.B. (Contagion)**. — Les représentations du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations ont attiré une foule compacte de cinéastes et critiques de cinéma qui découvraient Brecht ou affirmaient l'avoir toujours connu. **Brechtien, non-brechtien, critique brechtienne, film brechtien**, sont en passe de devenir les vocables les plus couramment employés en matière de cinéma, à tort, à travers ou à raison. »

(5) Cf. **Photogénie du sport** (in **Cahiers du Cinéma** nº **112**), par Eric Rohmer : « Hawks n'a pas besoin de courir après le moderne, puisqu'il possède d'emblée la modernité. Je gage que son exemple continuera longtemps d'être au moins aussi fécond que celui des Picasso, des Joyce, des Brecht que nous avons d'ailleurs connus, non pas après, *mais avant lui*. »

(6) On sait le rôle joué dans les **Cahiers** par l'homonymie entre les Marx Brothers et Karl Marx.



« *M. Puntila et son valet Matti,* qu'Alberto Cavalcanti filma avec une rare inintelligence et de la pièce et du cinéma. »

cinéma. Brecht n'est pas Piscator : il n'entend pas élargir la scène aux dimensions du monde. Le théâtre lui suffit : un théâtre acharné à n'être que théâtre, tantôt avec jansénisme (7), tantôt avec prodigalité (8).

En apparence, il y a donc incompatibilité entre le théâtre de Brecht et le cinéma. Chaque fois qu'un cinéaste s'empara de l'une de ses œuvres, il en résulta ou une trahison ou un échec : une trahison dans le cas de *L'Opéra de quat'sous* de Pabst, un échec dans celui de *M. Puntila et son valet Matti* que filma Cavalcanti avec une rare inintelligence et de la pièce et du cinéma. Ou ce furent encore des projets de films abandonnés, à la suite de démêlés plus ou moins obscurs entre Brecht et son producteur ou son réalisateur : ainsi pour la *Mère Courage* que devait tourner Staudte (9).

Un film comme *La Mère,* réalisé par le Berliner Ensemble, ne dément pas non plus cette incompatibilité. Le cinéma y est au service du théâtre — de la manière la plus modeste qui soit : il permet de conserver une représentation (10). On ne lui a rien demandé de plus. Pour trouver un début de médiation entre Brecht et le cinéma, il faut remonter à *Kühle Wampe,* le film que Slatan Dudow réalisa, en 1932, sur un scénario original de Brecht et en étroite collaboration avec lui. Le résultat n'est d'ailleurs probant ni dans un sens ni dans l'autre, du moins pour un spectateur d'aujourd'hui auquel il

---

(7) Dans ses Lehrstücke (pièces didactiques).

(8) Dans des œuvres aussi différentes que L'Opéra de quat'sous et Le Cercle de craie caucasien.

(9) Récemment le Berliner Ensemble vient de tourner une Mère Courage, assez proche de sa réalisation scénique mais, à la différence du film de La Mère, destinée à l'exploitation commerciale.

(10) Cf. l'article de Louis Marcorelles dans ce numéro.

manque, pour juger ce film qui se voulait une œuvre de propagande politique, bien des références à la situation historique allemande d'alors. Il reste que, même ses meilleures scènes, comme celle de la discussion dans le S. Bahn, nous renvoient au théâtre, rappelant, par exemple, les débats des pièces didactiques de Brecht. Le cinéma supplée le théâtre : il ne s'y substitue pas, il n'existe pas en tant que langage autonome.

Quelle était donc l'attitude personnelle de Brecht vis-à-vis du cinéma ? Les documents manquent pour la préciser. Une seule chose est sûre : Brecht allait souvent au cinéma, au même titre qu'il était un grand lecteur de romans policiers et de journaux de toutes sortes. L'Amérique qu'il évoque, bien avant d'y être allé (11), dans beaucoup de ses pièces est issue de ces romans policiers et des films de gangsters du muet... Mais Brecht semble s'en être tenu à une attitude de « consommateur » cinématographique. A Hollywood même où, pour gagner sa vie, il travailla à divers scénarios (12), il ne s'est pas départi d'une telle attitude. Au contraire : il note alors, dans son *Journal* (13) « pour la première *fois, en dix ans, je ne travaille pas à une* œuvre personnelle » ou « ...rien sinon des *jobs* commerciaux ». Et s'il évoque Hollywood, c'est ainsi :

> « Chaque matin, pour gagner mon pain
> Je me rends au marché où l'on vend des mensonges.
> Plein d'espoir
> Je m'aligne parmi les vendeurs (14). »

Une exception à ce décri du cinéma par Brecht : son admiration pour l'œuvre de Chaplin — Chaplin avec qui Brecht se lia d'amitié à Hollywood, dont il connaissait bien les films (15), et qu'il considérait, à en croire une anecdote, comme l' « un des deux seuls metteurs en scène du monde (16) ».

Les théories brechtiennes semblent également exclure le cinéma. L'exigence de Brecht vise à instaurer dans tout spectacle une *distance* entre les diverses composantes de ce spectacle, entre ce spectacle et le spectateur : ne constitue-t-elle pas la négation même du cinéma fondé sur la continuité du film, sur l'identification du spectateur à tel ou tel personnage, sur sa participation au spectacle ? Et lorsque, pour dénoncer « l'action qu'exerce le théâtre (dramatique) sur les spectateurs », Brecht décrit le public d'un *théâtre, ce qu'il en dit ne* s'applique-t-il pas plus encore au cinéma ? « Autour de nous, des silhouettes immobiles, plongées dans un état étrange : ces spectateurs semblent tendre tous leurs muscles dans un violent effort ou s'abandonner à un état de profond épuisement. Aucune communication des uns aux autres, on dirait une réunion de dormeurs qu'agitent de mauvais rêves... Ils ne regardent pas, ils boivent du regard ; ils n'écoutent pas, ils *absorbent* par les oreilles. Regarder et écouter sont des activités plaisantes à l'occasion, mais ces gens semblent dispensés de toute activité et comme *manœuvrés* à leur insu. L'état d'égarement dans lequel ils sont plongés, livrés, semble-t-il, à des impressions confuses mais violentes, est d'autant plus profond que les acteurs sont

---

(11) Le premier voyage de Brecht à New York date de 1935.

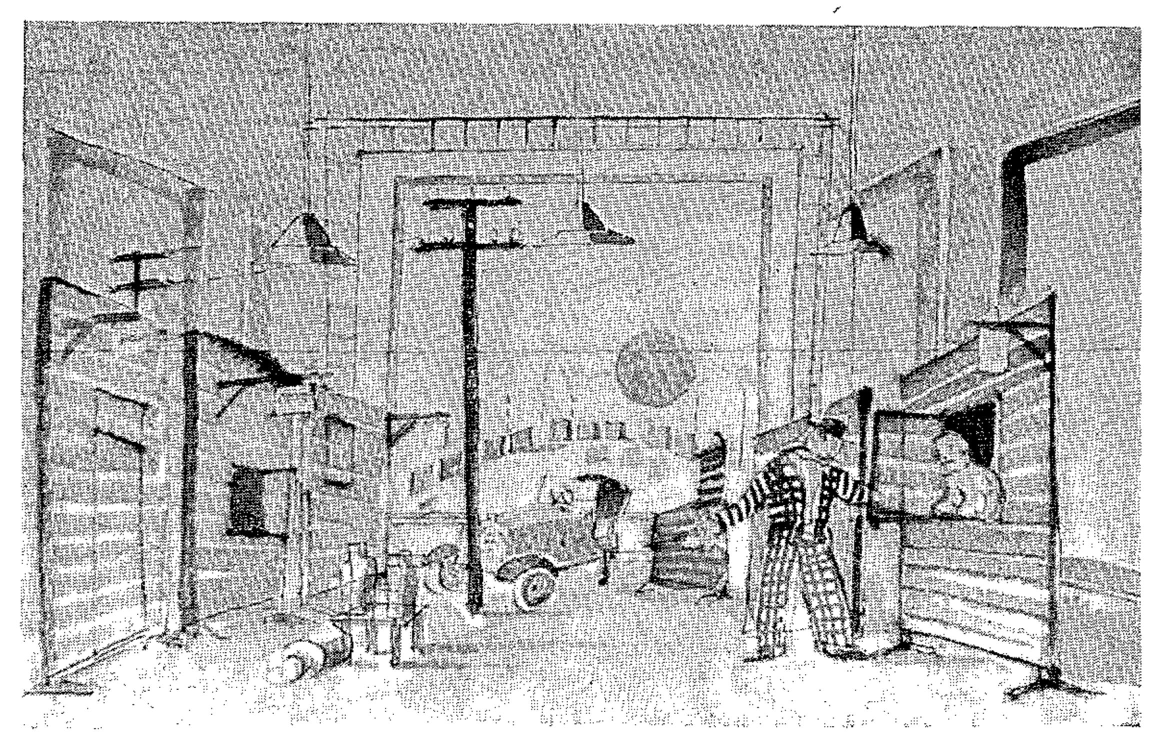
(12) Notamment pour **Arc de Triomphe**, d'après E.-M. Remarque et pour **Les Bourreaux meurent aussi** de Fritz Lang. Dans ce dernier cas, qui semble être celui où son apport fut le plus grand, Brecht, mécontent de la réalisation de Fritz Lang, fit supprimer son nom du scénario, au générique, ne laissant subsister que « sur une idée de Brecht ».

(13) Cité d'après des renseignements de John Willett qui a pu consulter à Berlin ce **Journal de travail** de Brecht, encore inédit.

(14) Le titre du poème est **Hollywood.**

(15) Il ne fait pas de doute qu'une des sources de **Monsieur Puntila et son valet Matti** se trouve dans **Les Lumières de la ville** : Puntila comme le millionnaire de Chaplin présente la particularité d'abriter *« deux âmes en lui »*, une bonne âme quand il est ivre, une âme de propriétaire, d'homme d'argent, quand il est à jeun.

(16) Sous-entendant que l'autre, c'était lui, Brecht.



Projet de Caspar Neher pour la représentation de *M. Puntila et son valet Matti.*

meilleurs. Si bien que nous les souhaiterions les plus mauvais possible, car cet état ne nous plaît pas (17). »

Une étude des techniques recommandées par Brecht afin d'obtenir au théâtre un effet qui rompe cet état, *l'effet de distanciation ou d'éloignement* qui « permette bien de reconnaître la chose représentée, tout en la faisant paraître étrange », une telle étude mettrait l'accent sur tout ce qui sépare les exigences brechtiennes des réalités cinématographiques. Sans l'entreprendre ici, bornons-nous à évoquer, à titre d'exemple, ce que Brecht attendait de l'acteur. Celui-ci est prié de ne « jamais se laisser aller à s'identifier totalement avec son personnage »; il n'a pas à « faire accroire à son public que ce n'est pas lui qui se meut sur la scène, mais le personnage fictif »; il doit au contraire indiquer par son jeu qu'il « en sait plus que son personnage, puisqu'il en raconte l'histoire » et ne doit pas se borner « à l'*ici* et au *maintenant* de la fiction », mais « montrer leur séparation avec l'*hier* et l'*ailleurs*, de manière à ce que les liens entre les événements deviennent visibles ».

La *leçon* brechtienne entre ici en contradiction non seulement avec l'expérience vécue par tout spectateur cinématographique (fondée sur l'immédiateté et l'identification), mais avec les conditions mêmes dans lesquelles travaillent les acteurs de film. Est-ce à dire qu'il faille renoncer à toute tentative de réflexion brechtienne sur le cinéma et accepter une solution de continuité entre le théâtre de Brecht considéré comme un théâtre actif, un théâtre de critique, et le cinéma compris comme une pure activité de consommation, une passivité absolue? Je ne le pense pas, car notre analyse est loin d'être complète :

(17) Cf. Le Petit Organon pour le théâtre, dont les citations suivantes sur le jeu de l'acteur sont également tirées — in Théâtre populaire, n° 11.

elle n'a caractérisé le système brechtien que dans ses *moyens,* non dans sa structure et dans ses buts.

Ici, une constatation préalable : s'il est vrai que les techniques théâtrales brechtiennes sont irréductibles au cinéma, il y a pourtant un parallélisme entre le théâtre épique de Brecht et l'œuvre de grands créateurs cinématographiques comme Chaplin ou Eisenstein, parallélisme d'autant plus significatif que Brecht ne s'est jamais laissé prendre au mirage des techniques cinématographiques.

Caractérisons en effet le théâtre épique brechtien, non plus par la nécessité d'une distanciation, d'un éloignement (c'en est seulement le moyen et, à ne considérer que lui, on risquerait de figer ce théâtre dans une rhétorique), *mais par la volonté essentielle* de Brecht d'y offrir au spectateur, sur le mode de l'art (qui est, selon lui, « le mode le plus facile de l'existence »), des images de la vie sociale re-créées, c'est-à-dire rendues compréhensibles, dont le spectateur puisse, par un mouvement incessant entre une identification aux personnages qui lui sont proposés et la compréhension de la situation historique qui a fait ces personnages tels qu'ils sont, dégager un enseignement valable pour son époque.

La première exigence, au théâtre épique, est donc que le spectateur puisse jeter un *regard neuf* sur ce qui lui est montré. Dès *L'Exception et la Règle,* Brecht le lui demandait :

« Sous le familier, découvrez l'insolite,
Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter. »

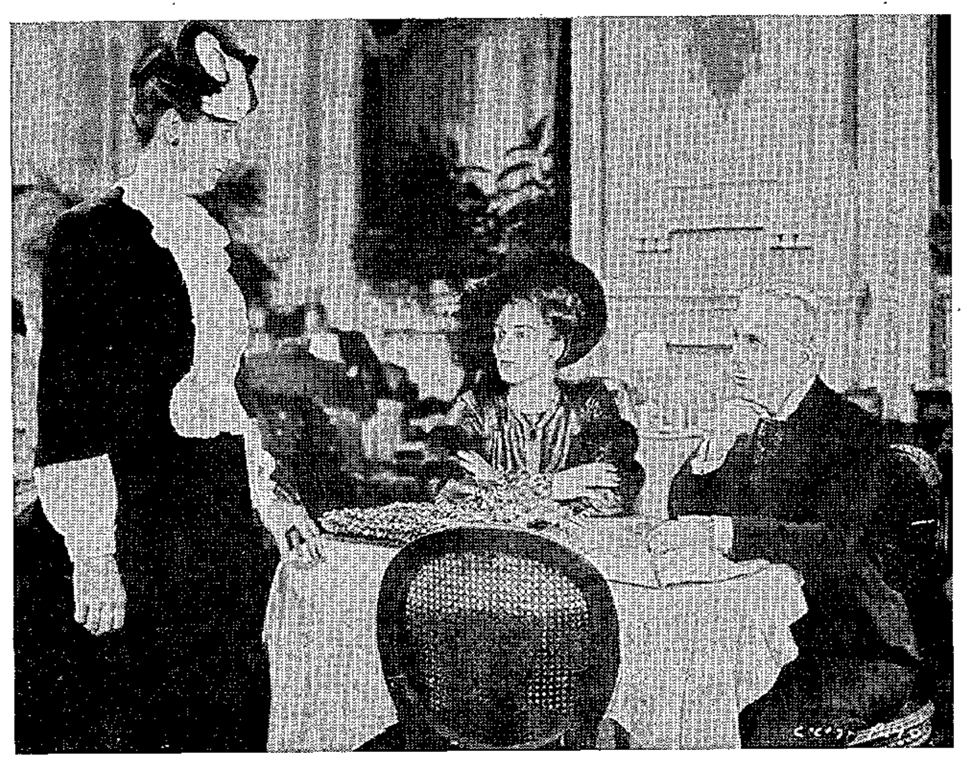
Et les techniques d'éloignement n'ont d'autre fonction que de rendre possible un tel regard. Que le spectacle soit tel qu'il n'apparaisse pas comme quelque chose d'universel, ni comme une projection de l'univers subjectif du spectateur ; qu'il soit daté et situé dans le temps et dans l'espace ; qu'il ne constitue pas une fiction valable pour tous les temps et tous les lieux ; qu'il nous révèle d'abord l'histoire d'un temps et d'un lieu... voilà qui permettra de voir les choses, les hommes et les événements dans leur singularité, de les voir à neuf. C'est là, au premier chef, le rôle de la mise en scène chez Brecht : un rôle essentiel qui autorise son rapprochement avec le concept de mise en scène au cinéma. Rien de décoratif là-dedans, rien de magique non plus. Pour Brecht, mettre en scène (adapter en fait aussi partie), c'est d'abord provoquer « ce regard *étranger* aussi difficile que fructueux » du spectateur.

Et l'objet de ce regard, ce sont les rapports concrets, réels de l'homme avec son temps et son lieu, avec l'Histoire — rapports qui se réalisent en une *action :* une double action puisqu'elle est à la fois action de la société sur l'homme et action de l'homme sur cette société.

On le voit : compris à ce niveau, le système brechtien n'est pas exclusif du cinéma. Au contraire. Quel art, en effet, mieux que le cinéma, peut susciter un tel regard neuf, permettre une saisie de la vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus concret et, à travers cette saisie immédiate, amener à une compréhension historique ? Je n'en veux pour exemple que *Monsieur Verdoux* que l'on peut, sans abus de langage, qualifier de film *exemplairement* brechtien.

La remarquable analyse qu'André Bazin a donnée de *Monsieur Verdoux* (18) reste valable dans cette perspective. Reprenons-la. Ainsi que Bazin le constatait, le film de Chaplin provoque un double mouvement d'identification qui est en même temps mouvement de découverte, de compréhension. D'abord le spectateur ne peut que prendre fait et cause pour M. Verdoux, ce quinquagénaire distingué et charmant. Mais son iden-

(18) Cf. « le Mythe de M. Verdoux », par André Bazin, in *La Revue du Cinéma,* n° 9.



« *Monsieur Verdoux* que l'on peut, sans abus de langage, qualifier de film exemplairement brechtien. »

tification à M. Verdoux est minée par les crimes de celui-ci : impossible, en effet, de continuer à adhérer à un assassin, surtout quand cet assassin ne nous est pas présenté sous un jour romantique, comme une victime de la fatalité, à l'instar de M le Maudit. Nous voilà donc amenés à prendre parti pour la société qui le condamne. Mais l'ultime transformation de M. Verdoux en Charlot (19) renverse ce second mouvement : la mort de M. Verdoux-Charlot juge la société, *cette* société qui l'a condamné à mort et qui, auparavant, avait obligé Charlot à devenir M. Verdoux. Notre lecture du film, ainsi, est renversée. C'est cette société qui a fait M. Verdoux et c'est encore elle qui le supprime, parce qu'il est trop révélateur de ce qu'elle est, parce que, littéralement, il la trahit. Comme l'écrit Bazin : « En réalité, c'est qu'elle se sent coupable, la société, mais qu'elle ne peut le reconnaître. Quand M. Verdoux lui explique, du banc de l'accusation, qu'il n'a fait qu'appliquer, jusqu'à ses dernières conséquences, cette loi fondamentale des rapports sociaux, cette sagesse des temps modernes selon laquelle les affaires sont les affaires, elle se voilera naturellement la face et criera au scandale... d'autant plus fort qu'il aura touché plus juste. Elle s'acharnera d'autant plus sur M. Verdoux qu'elle ne veut pas voir en lui une espèce de parodie sociale, l'application jusqu'à l'absurde de sa règle du jeu. (...) *Monsieur Verdoux* est un paradoxe et un tour de force. *La Ruée vers l'or* allait droit au but. Verdoux prend la société à revers comme un boomerang. Sa victoire ne doit rien aux faciles et impurs secours de l'éthique. »

(19) « Voici Verdoux qui s'éloigne entre les bourreaux dans l'aube d'une cour de prison. Petit homme en bras de chemise, les mains liées derrière le dos, il avance d'un pas sautillant vers l'échafaud. Vient alors le gag unique, sublime, infortuné mais évident, le gag qui domine tout : Verdoux, c'était lui ! Ils vont guillotiner Charlot. »

Dans *Monsieur Verdoux*, Chaplin ne condamne pas à l'avance, pour des raisons morales ou sentimentales, la société : il fait mieux, il la dévoile. La logique de l'attitude de M. Verdoux révèle en fin de compte la logique historique de la société en cause, et la condamnation de M. Verdoux par cette société, loin d'innocenter celle-ci, se retourne contre elle. *Monsieur Verdoux* constitue ainsi un des plus redoutables et des plus subtils films de critique qu'on ait jamais réalisés, exactement comme le théâtre de Brecht est un théâtre de critique, avec cette différence, toutefois, qu'il n'existe dans *Monsieur Verdoux* aucun des éléments positifs, liés pour Brecht à l'existence du peuple — ce peuple pouvant se tromper, être le complice de ses oppresseurs, mais devant, en fin de compte, « être source de positif » (20).

Essayons, par contre, non de soumettre à une analyse brechtienne certains des films parus récemment à Paris et accueillis avec enthousiasme par la critique, mais d'indiquer ce qu'elle pourrait être, afin d'éprouver l'efficacité de la réflexion brechtienne, *appliquée à un cinéma fort éloigné des positions de Brecht. Nul doute qu'un metteur* en scène comme Antonioni, par exemple, n'ait en commun avec Brecht une volonté de poser sur le monde un regard neuf, délivré des œillères d'une morale établie, soucieux certes de retrouver des valeurs morales, mais seulement après examen du réel, en conformité de celui-ci et non d'une prétendue « nature » humaine éternelle.

C'est bien pourquoi Antonioni refuse la dramatisation traditionnelle que le cinéma — singulièrement le cinéma français — a hérité du théâtre bourgeois. Pour lui, tout est important : ce qui compte, ce n'est pas le fait que tel ou tel personnage corresponde à tel ou tel type, à tel ou tel caractère, ce n'est même pas qu'il fasse tel ou tel discours, *mais ce qu'il y a entre tel caractère et tel discours. Ce qui compte, c'est l'entre-deux :* notre façon de vivre, la vie quotidienne, notre manière d'exister dans le monde et parmi les choses. Les films d'Antonioni nous montrent d'abord cet entre-deux, à la différence, par exemple, des films théâtraux, au mauvais sens du terme, d'un Duvivier ou d'un Autant-Lara où nous ne trouvons guère que des personnages et des décors (fussent-ils « naturels », les uns reflétant et souvent caricaturant les autres). Chez Antonioni, il n'y a ni personnages, ni décors, mais des hommes et un milieu (« naturel » ou social, c'est tout un — même le décor des îles de *L'Avventura* participe d'un milieu : il est un décor pour riches), unis par des rapports qui se transforment tout le long du film, au cours d'une certaine durée vécue.

J'irai plus loin : que ce soit dans *Il Grido* ou dans *L'Avventura,* j'y reconnais un des thèmes les plus profonds de l'art brechtien : un mixte de contingence et de destin. Pensons à *Mère Courage :* vue du dehors son existence a toutes les apparences d'un destin : à la fin, elle est frappée, comme l'a été Œdipe. Mais regardons-y d'un peu plus près : les dieux n'y sont pour rien : elle seule est responsable de son propre destin. A tout moment, elle aurait pu dire non à la guerre et changer sa vie. Or, quoiqu'elle en ait été parfois consciente, elle ne s'y est jamais résolue.

N'en va-t-il pas de même pour les héros d'Antonioni ? A tout moment, Aldo pourrait, sinon revenir en arrière et tenter de reconquérir « sa » femme, du moins consentir à se fixer, à aimer la femme auprès de laquelle il s'est arrêté. Mais non : c'est lui qui choisit, consciemment ou non, cela n'importe que secondairement, le refus et cette descente progressive vers le fleuve. Il choisit son destin. Comme Sandro et Claudia dans *L'Avventura,* libres d'accepter ou de fuir leur amour naissant.

Mais pourquoi leur choix ? pourquoi cette conversion d'une liberté en un destin ? Là, Brecht et Antonioni divergent. Que Mère Courage ne parvienne pas à s'arracher à la guerre, qu'elle ne puisse lui dire non, ce n'est pas un hasard purement psychologique. Brecht l'explique : Mère Courage est aussi le produit d'une société précise où l'argent et la guerre ont partie liée. Sa liberté abstraite de refuser la guerre se traduit dans

(20) C'est à propos de Schweik que Brecht écrit : « Il n'est certes pas positif, mais rien d'autre, en dehors de lui, ne l'est non plus : lui seul est source de positif (...). Son indestructibilité fait qu'on peut inlassablement mésuser de lui, mais fait aussi que c'est de lui que viendra la libération. »



Les Bonnes Femmes de Claude Chabrol : un film non brechtien sur un argument brechtien.

les faits par une impossibilité concrète de prendre une telle décision. Ainsi, en nous montrant *Mère Courage,* c'est sur la société dont elle fait partie (qui est bien un peu la nôtre), que Brecht nous convie à nous interroger : par-delà l'enchaînement des effets et des causes au niveau de la vie quotidienne, se dévoile ce qu'il appelait le *gestus social.* Rien n'est insignifiant ; rien n'existe seulement en soi : chaque parole, chaque geste, chaque acte d'un personnage renvoie à la société, nous éclairant à la fois sur lui et sur elle.

A ce niveau, chez Antonioni, les choses se brouillent. Que l'aventure de Sandro et de Claudia soit spécifiquement bourgeoise, comme celle d'Aldo est prolétarienne, cela nous est dit, suggéré au départ. Mais loin de le préciser, d'expliciter le rapport fondamental entre ses héros et leur milieu, Antonioni l'atténue, l'estompe. Aldo, Sandro et Claudia s'imposent à nous comme des représentants de toute l'humanité, comme des symboles. Nous perdons leur histoire de vue pour participer à leur pathos. Ils assument tout le mal du siècle. Un mal inévitable et peut-être inguérissable. Insidieusement, le Destin est restauré dans sa toute-puissance. Ce qu'Antonioni nous a fait voir de neuf, ce n'était qu'un autre visage de ce qu'il y a de plus ancien : le perpétuel malheur des hommes.

L'analyse d'un film, au demeurant fort différent des œuvres d'Antonioni, comme *Les Bonnes Femmes* de Chabrol, conduirait à des conclusions du même ordre. L'argument, la *fable* (21), de Chabrol était excellent : montrant l'aliénation des « bonnes

(21) La fable, c'est le terme employé par Brecht après Aristote, Gœthe et Schiller, pour désigner l'histoire fondamentale que nous raconte une œuvre.

femmes », moins dans sa source (les conditions de travail) (22) que dans ses conséquences individuelles, propres à chacune d'elles (leur impuissance à vivre leur propre liberté), il permettait de déchiffrer des rapports sociaux à partir de conduites strictement individuelles. Chabrol tourne bien vite le dos aux significations dont était riche son histoire : tantôt il typifie ses bonnes femmes à la manière du pire cinéma à sketches d'avant guerre, tantôt il cède au vertige de la bêtise qui transit ses héroïnes (ce mouvement du trop particulier au trop général est du reste assez commun : c'est le chemin qui conduit du naturalisme au symbolisme). Au lieu de restituer une intelligibilité à leurs aventures, il les rend plus obscures, plus fatales qu'elles ne l'étaient au départ, tant et si bien qu'elles se réduisent à l'évocation du péché originel de toute existence féminine.

Un dernier exemple : *Zazie dans le métro* de Louis Malle. L'intention de Malle : placer « une petite fille droite et sereine, la seule qui ait toujours raison, qui ne se laisse pas entamer, qui soit un regard (23) » au centre d'une grande ville contemporaine, coïncide avec la volonté de décrire un phénomène social à distance, de le montrer en le faisant paraître étranger aux yeux du spectateur : à cet égard, le comique qui, notait Brecht, « traite moins souvent les souffrances des hommes par-dessous la jambe que le tragique (24) », peut se révéler une arme d'une extrême efficacité. Et Brecht n'a guère procédé autrement dans ses *Visions de Simone Machard* où c'est la présence d'une très jeune enfant accomplissant un acte héroïque sans avoir conscience de son propre héroïsme (elle se rêve Jeanne d'Arc) qui met au jour les contradictions de bourgeois français prêts, en juin 1940, à jouer le jeu de la collaboration avec les Allemands, après avoir crié au patriotisme.

Toutefois, au lieu de nous raconter l'histoire de Zazie, Malle brode autour de cette histoire. Il l'augmente de variations souvent brillantes, mais qui ne se rapportent pas à elle. Zazie disparaît dans le tumulte de la ville dont Malle nous propose une série d'images pleines de bruit et de fureur, dans un crescendo d'effets. Son film est métaphorique, hyper-naturaliste, non épique ou réaliste. A la différence, par exemple, de *Monsieur Verdoux* où toutes les significations sont médiatisées, tout dans *Zazie* est immédiat et donc tout y est symbolique. Zazie n'a plus rien à voir à l'affaire : supprimez-la du film, il n'en sera guère changé. Malle ne nous a donné que sa propre vision de la « terreur urbaine ».

Certes, Brecht n'a jamais prétendu ni réclamé une objectivité absolue. Mais toute son œuvre est un effort de la subjectivité vers l'objectivité : la transformation de la conscience en savoir, en un *savoir utile et concret.* Il aimait à le déclarer : « Le poète ne parle pas un langage sacré. Il doit parler un langage vrai. Le théâtre n'est pas au service du poète, il est au service de la société (25). »

Or, c'est contre une telle position fondamentale que s'inscrit en faux la critique cinématographique, telle du moins qu'elle se pratique aux *Cahiers.* Certains de ses mots d'ordre, comme celui de *la politique des auteurs,* utile à son heure, risquent de l'engager dans les voies d'un subjectivisme aveugle, voire de ce qu'André Bazin appelait « le culte esthétique de la personnalité (26) ». Mais d'autres parmi ses slogans vont encore plus loin : l'exigence d'une « spécificité cinématographique », le « primat absolu de la mise en scène », celle-ci étant considérée comme « acte de connaissance » (27), la définition du cinéma comme moyen d'accéder à la beauté immédiate du réel, etc., relèvent d'une vision magique du monde et de l'art, le cinéma étant de surcroît tenu pour le

(22) Les séquences du magasin sont du reste ce qu'il y a de pire dans **Les Bonnes Femmes**, par leur imprécision et le personnage du patron, caricaturé par Pierre Bertin.
(23) Cf. l'interview de Louis Malle par Yvonne Baby, in **Le Monde** du 27 octobre 1960.
(24) In les **Remarques** de Brecht sur **La Résistible Ascension d'Arturo Ui.**
(25) In « Note sur le metteur en scène Bertolt Brecht » — **Théâtre Populaire** n° 39 (3e trimestre 1960).
(26) Cf. « De la politique des auteurs » in **Cahiers du Cinéma**, n° 70.
(27) Cf. « Beauté de la connaissance », par Michel Mourlet, in **Cahiers du Cinéma**, n° 111 : « La mise en scène de Losey, comme l'écriture de Valéry, est à chaque seconde un acte de connaissance, le regard d'un œil vierge et *la conquête d'un esprit non prévenu.* »

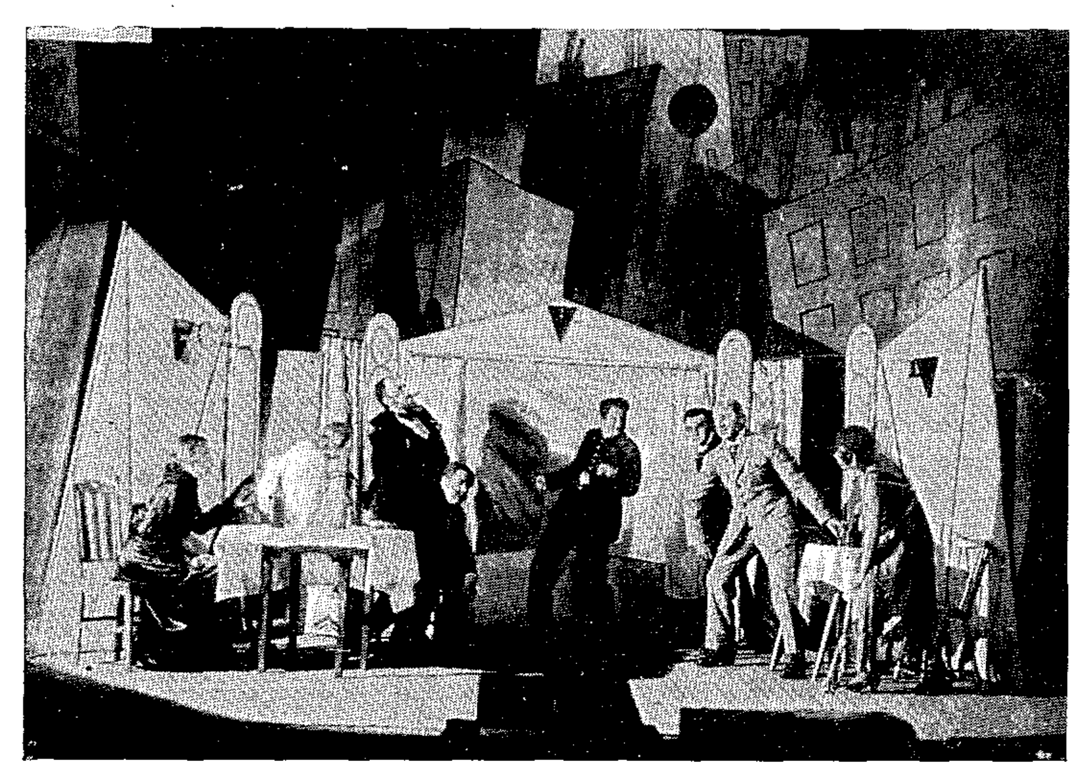
seul art, pour un art privilégié. Ainsi, fascinée par son objet (le cinéma), cette critique tend de plus en plus à l'isoler, à le couper des significations qu'il pourrait assumer, à nier sa fonction de *médiation*, pour le réduire à une affirmation de sa propre essence. Et, ce faisant, elle se détruit elle-même en tant que critique.

Il est donc temps qu'une nouvelle critique vienne prendre le relais de cette scholastique, qu'elle brise le cercle vicieux dans lequel cette dernière s'enferme progressivement, qu'elle introduise, dans ce jeu de miroirs où les films se volatilisent, une dimension nouvelle, réelle : celle de l'œuvre comprise au niveau, non des intentions « humanitaires » de son auteur, mais de ses significations, comprise comme *médiation.*

Ce pourrait être la fonction d'une réflexion brechtienne sur le cinéma qui, sans négliger l'apport incontestable que constituent certaines des analyses effectuées par nos critiques métaphysiciants, mettrait en question le cinéma actuel, ses fins et ses moyens, dans une perspective historique. En interrogeant l'œuvre sur sa responsabilité, celle de ses moyens par rapport à sa *fable,* celle de sa mise en scène par rapport à ses significations, celle de cette œuvre elle-même par rapport à son public, une telle critique restituerait au cinéma son statut de langage et sa fonction d'art. Elle le ferait échapper à une fascination bien dangereuse : celle de son propre mythe.

Si j'ignore encore comment des cinéastes pourront être « brechtiens », je sais qu'une critique cinématographique brechtienne est possible et nécessaire, aujourd'hui. Un peu de brechtisme éloigne peut-être du cinéma ; beaucoup de brechtisme ne peut qu'y ramener impérieusement, car, moins que tout autre art, le cinéma ne saurait se dérober à la question de la responsabilité de ses formes et de ses significations.

Bernard DORT.



Tambours dans la nuit (Münchner Kammerspiele, 1923).



Le théâtre du Berliner Ensemble.

D'UN ART MODERNE

par Louis Marcorelles

« *Le destin de l'homme, c'est l'homme.* »
(Brecht, *La Mère*.)

Défendre Brecht en 1960, alors que la Comédie-Française au T.N.P., en passant par le Théâtre de France et la salle Récamier, tout Paris s'apprête à voler au secours de la victoire, ce n'est pas courir de grands risques, sauf celui d'enfoncer les portes ouvertes et de déboucher sur un nouvel académisme. Mais nous sommes ici dans une revue de cinéma, revue qu'on peut, pour une bonne part, et sans passer de jugement de fond, considérer comme le berceau de la « nouvelle vague ». Or, quand on fait retour sur les films de

Truffaut, Godard, voire d'Alain Resnais, on est stupéfait que ces jeunes créateurs pourtant ambitieux puissent à ce point ignorer l'apport de la révolution théâtrale majeure de notre temps. Avec eux nous baignons dans les fatalités, la littérature règne en maîtresse souveraine sur les faits et gestes des personnages, l'acteur est littéralement écorché vif.

Kazan, hélas ! ou plutôt l'Actors' Studio, vu à travers Kazan, ne cesse d'exercer ses ravages, d'encourager toutes les folies. Le comédien est un être corvéable à merci dont on n'aura de cesse d'avoir mis les nerfs à vif, aucune grimace ne sera superflue pour bien traduire l'intensité d'une émotion. Bien qu'il semble s'inscrire dans un courant opposé, un metteur en scène consacré comme Antonioni, aux convictions de gauche bien tranchées, n'hésite pas à donner l'exemple, à exiger le sacrifice total de l'acteur, des acteurs dans leur ensemble, sur l'autel de la « Mise en Scène ». Surtout, que l'acteur ne pense pas, qu'il ne soit qu'un instrument le plus souple possible pour permettre à notre cinéaste-romancier — la caméra-stylo — de s'exprimer avec la liberté de l'homme de plume, maître de son instrument comme de l'univers !

On joue au cinéma, on essaie de reporter sur la toile blanche les ambitions qu'on n'a pu ou qu'on ne veut plus assouvir sur la page blanche. Ce faisant, on dresse implicitement la plus sévère condamnation qui se puisse imaginer et contre la littérature, de moins en moins capable d'exprimer le réel dans sa totalité malgré les efforts dérisoires du « nouveau roman » (la littérature est disqualifiée, « démocratisée », atomisée), et contre le cinéma réduit au rôle de substitut d'un mode d'expression périmé. Je m'exprime avec d'autant plus de liberté à ce sujet que je suis convaincu, et je l'ai dit à plusieurs reprises ici-même, que le cinéma a tout à apprendre de l'enseignement d'un James Joyce. Un Joyce dont on n'essaiera pas de copier les tics, trucs et procédés à la façon naïve et pédante à la fois de Resnais et Robbe-Grillet, mais dont on cherchera à rejoindre la vision, l'effort de destruction du réel à travers l'éclatement du récit, puis du langage lui-même. Je ne suis pas le seul à penser que continuer à écrire après Joyce, c'est donner inévitablement dans l'ouvrage de dame à la Sagan ou la logorrhée nihiliste.

Les mots n'ont plus que l'importance que nous voulons bien leur attribuer, *le* mot ne saurait désormais avoir force de loi et prétendre faire régner sa terreur. Imprimé, il ne peut plus guère servir que de référence. Transféré à l'écran (ou au théâtre, si l'on veut), matérialisé dans une présence physique, chargé du poids d'un être et d'une existence, il peut alors retrouver, dans le relatif, l'instant, donné exactement pour ce qu'il est, c'est-à-dire transitoire, fugitif, simple point de repère, toute sa charge de signification. Mais, répétons-le, il n'acquerra ce sens, cette plénitude, qu'à travers l'acteur chargé de le proférer, de le vivre. On ne peut plus coller arbitrairement n'importe quel délire verbal dans n'importe quelle bouche posée au beau milieu d'un visage choisi pour son pittoresque, sa valeur détonante. Un rapport secret mais intime doit s'établir entre le langage et l'individu qui en est le porteur. Si l'on ne s'en tenait qu'à cette exigence, la presque totalité du jeune cinéma français, hanté par le souvenir de trop de lectures distinguées, ressemblerait à une horreur. L'art de jouer et de parler faux a été en quelque sorte élevé chez nous à la hauteur d'une institution. L'exemple d'aînés admirés comme Max Ophüls ou Jacques Becker n'a, hélas ! été pratiquement d'aucune utilité.

Faut-il donc revenir au bon vieux cinéma des familles, au réalisme des joueurs de pétanque et autres buveurs de pastis qui a pendant près de trois décades prévalu en France, à ce bon sens indécrottable qui n'a presque toujours servi qu'à masquer l'étroitesse d'esprit et le chauvinisme ? Mille fois non. La « nouvelle vague » aura eu au moins le mérite de nous obliger à remettre en question les valeurs établies, à réaliser l'artificialité, l'irréalisme foncier de ce soi-disant « naturel » appris sur le Boulevard qui a longtemps passé pour le comble du savoir-faire. En réaction contre les Fresnay, les Feuillère et leurs continuels clins d'œil au public, et un peu selon l'exemple offert par Robert Bresson, on a proposé aux spectateurs ce que j'appellerai l'acteur maigre, de qui on n'exige qu'un physique, certaines intonations, l'aptitude à improviser n'importe quand n'importe où. On n'a guère songé que seul l'acteur, l'homme physique par qui une his-

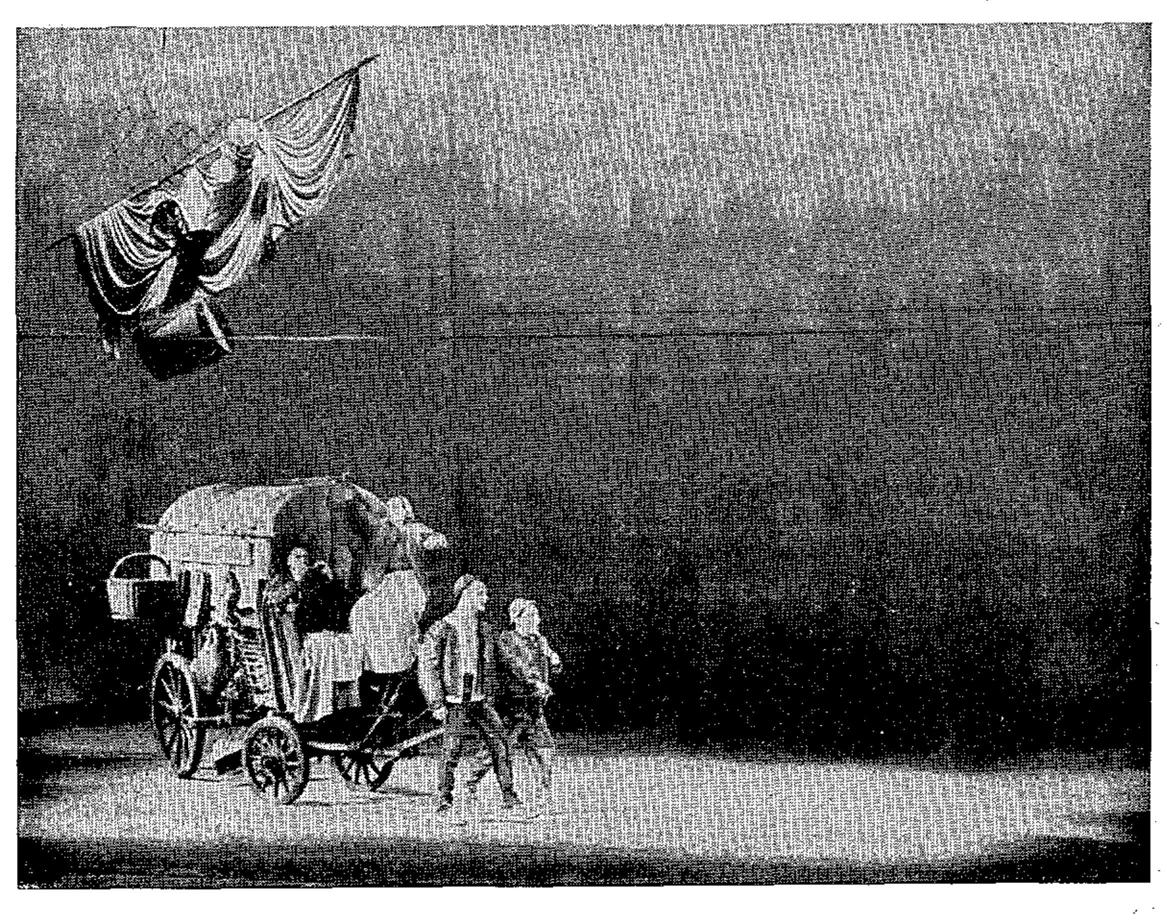
toire prenait vie, pouvait donner à cette histoire sa complète dimension. On ne l'a pas considéré comme un collaborateur de tous les instants, à part entière, de la création cinématographique. Mais où s'arrêtera cette importance retrouvée du rôle du comédien, comment l'empêchera-t-on de retomber dans les tics de ses aînés, sur quelle base situer ces rapports nouveaux ?

C'est là qu'intervient l'apport brechtien, que les leçons de l'auteur-metteur en scène de *La Mère*, de *Mère Courage*, du *Cercle de craie caucasien*, me paraissent irremplaçables. Pas question de créer quelque nouveau culte, de prétendre retrouver la lettre d'une expérience à nulle autre comparable dans le théâtre moderne. Mais si, comme l'affirme Brecht, l'homme peut et doit commander à l'univers, si la nature est faite pour être violée et transformée, l'acteur, incarnation de l'idée et porte-parole de l'auteur, acquiert une importance capitale. Ou il sera l'instrument passif d'une sorte d'hypnose collective ou il contribuera activement à révéler les significations du sujet traité. Sa fonction, son apport, deviendront primordiaux, on ne pourra plus faire une pièce ou un film sur le dos du comédien résigné à tout, au Boulevard comme à la littérature pour la littérature. Mais il est évident qu'un abîme sépare théâtre et cinéma, que si l'on doit lutter au maximum contre le réalisme de la scène sans pour autant tomber dans les fantasmagories du trompe-l'œil et du faux clinquant, cet effort de libération des apparences prend au cinéma l'aspect d'un véritable défi. Comment surmonter la magie de la toile blanche, ne pas se fondre dans l'obscurité propice, garder l'esprit clair ?

Brecht lui-même, je crois, ne s'est jamais réellement posé le problème, ses épigones allemands ne l'ont certes pas résolu, je pense à Konrad Wolff dans *Etoiles*, à Slatan Dudow dans *Le Capitaine de Cologne*. Refusant sans équivoque le théâtre bourgeois et sa dramaturgie aristotélicienne, mais évitant avec non moins de vigueur de se laisser prendre au piège du cinéma dans le théâtre, comme Kazan, Rouleau, Brooks, Brecht s'est efforcé de garder toujours présente à l'esprit du spectateur la notion d'artifice, pour permettre à son intelligence de fonctionner en toute lucidité et à son sens critique de tirer certaines conclusions. On a abusivement parlé, à propos des techniques de jeu de l'acteur brechtien, de « distanciation », employant ce terme le plus souvent dans un sens exactement opposé à celui voulu par Brecht. Ce barbarisme, qu'on aurait pu plus judicieusement traduire par « distancement », ou mieux, « effet d'éloignement », est supposé restituer dans notre langue le sens de l'allemand *Verfremdung*.

Il n'est pas nécessaire d'être diplômé en philologie pour reconnaître dans ce mot un dérivé de *Fremd*, « étranger », étranger au sens camusien de personne étrangère à une communauté, à une forme de pensée, à une attitude morale. Le composé en *-ung*, avec le préfixe négatif *Ver-*, définit l'acte par lequel on se rend radicalement « étranger » à un être ou un objet donnés. De là à déduire comme on l'a fait un peu hâtivement dans notre pays que Brecht prônait une attitude de stricte indifférence, il n'y a qu'un pas à franchir que même des esprits aussi distingués que Louis Malle ont eu vite fait d'accomplir. Or les effets V, comme les appelle Brecht (*Verfremdungseffekten*), ne sont que des procédés de mise en scène, de jeu, pour permettre à l'acteur, une fois son rôle parfaitement assimilé, de faire retour sur son personnage, de prendre le recul nécessaire pour le mettre en situation historique. Brecht, marxiste militant, prétend retrouver le mouvement de l'histoire, faire vivre l'Histoire devant le spectateur qui est supposé prendre conscience de ce processus.

Nous sommes aux antipodes du style de jeu, ou plutôt de l'absence de style de jeu, à la mode dans notre cinéma. Je ne vois pas en quoi l'exigence brechtienne, dans son propos théorique, est incompatible avec les nécessités du cinéma. Ce serait faire injure à nombre de nos jeunes comédiens qui ont pu, en juin dernier, suivre les représentations du Berliner Ensemble que de croire qu'ils sont restés insensibles à l'exemple magistral offert par Helen Weigel, ou, dans un rôle moins important, par la jeune Régine Lutz (la fille de Galilée dans *Galileo Galilei*). Je détache ces deux comédiennes, parce que nous avons affaire à des cas-limite. Mais il aurait fallu rappeler Angelica Hurwicz dans *Mère Courage* et il y a cinq ans, dans *Le Cercle de craie causasien*, Hans-Otto Führman, héros de la prise d'habit papale dans la première production de *Galileo*.

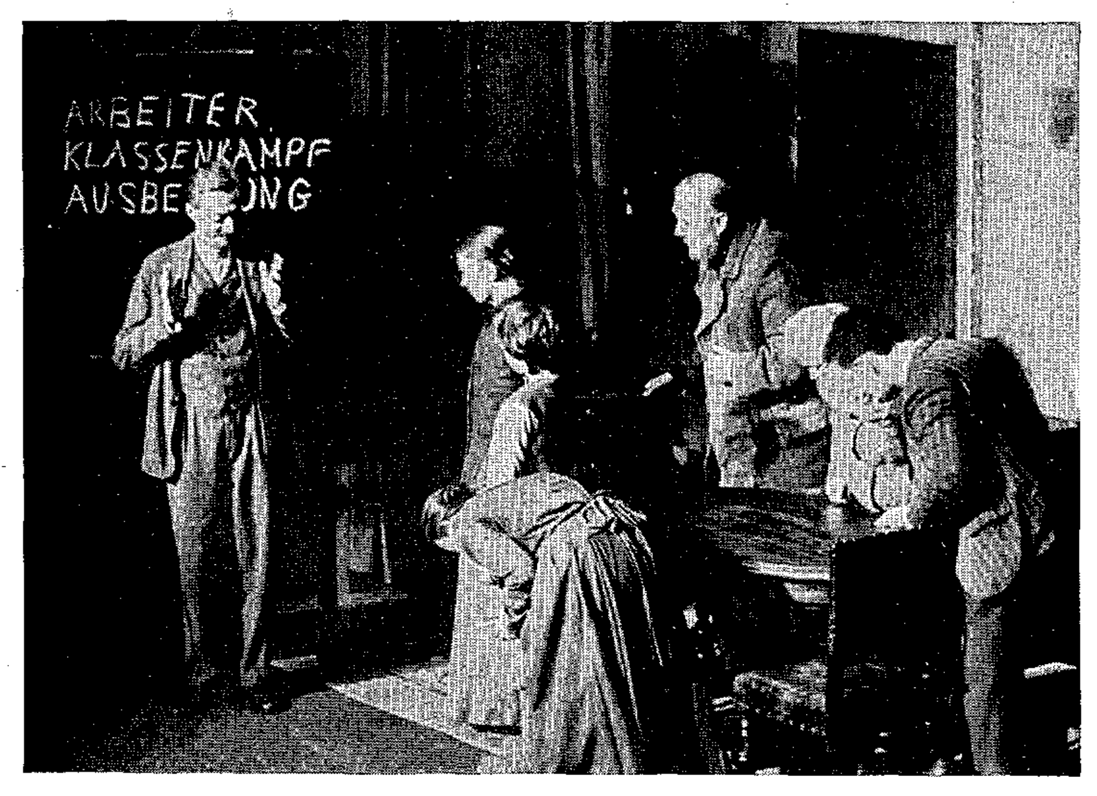


Mère Courage, par le Berliner Ensemble.

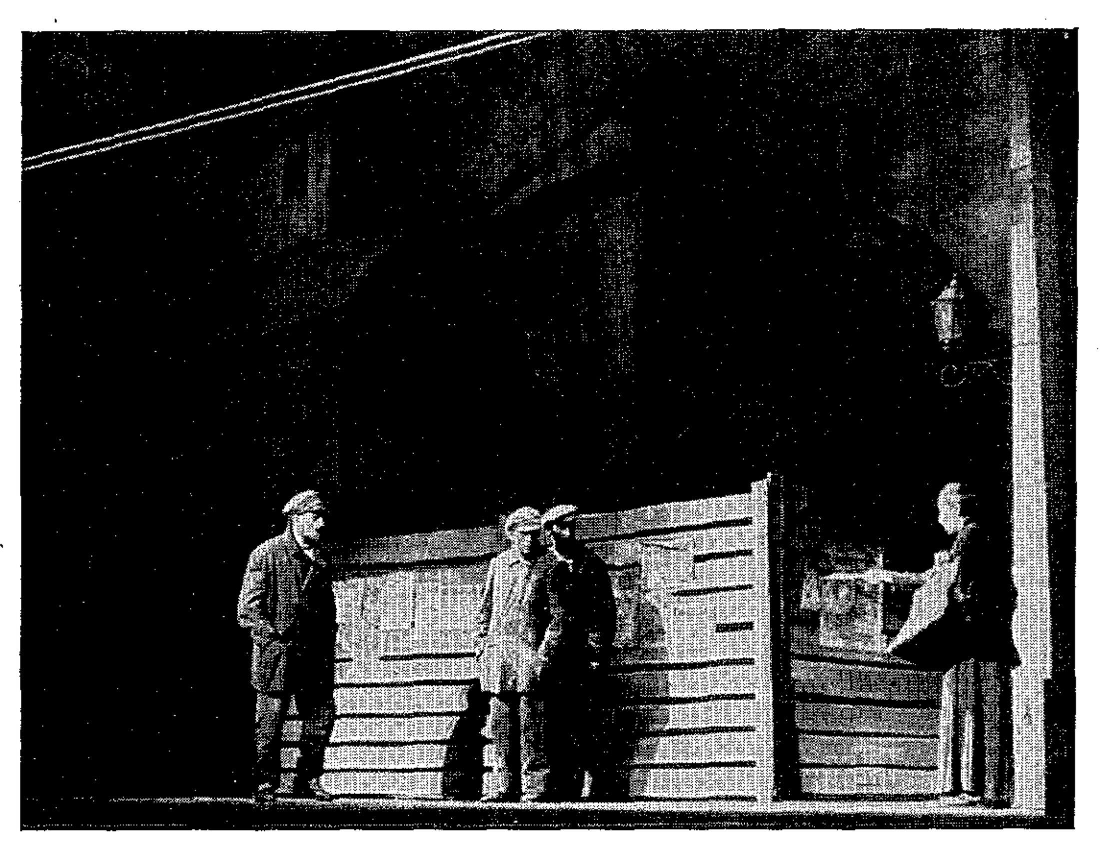
Helen Weigel fournit évidemment le plus pur de cette application de la *Verfremdung* brechtienne, la théorie n'ayant probablement pas chez elle précédé la pratique et Brecht ayant certainement tiré ses idées sur le jeu de l'acteur pour une grande part de l'exemple de sa femme. Dans *Mère Courage,* Weigel, en cantinière rapace et inconsciente, crée son propre malheur, émet de temps en temps quelques protestations quand un de ses enfants est sacrifié sur l'autel de la guerre. Jamais elle ne songera à remettre en question l'ordre qui lui impose ces sacrifices et dont elle tire néanmoins de substantiels bénéfices. A la fin de la pièce, dépouillée de tout, ayant perdu ses trois enfants, ne possédant plus que son chariot, elle repart seule vers une destinée toujours plus absurde. Mais nulle fatalité dans le jeu de Weigel actrice comme chez le spectateur ému aux larmes. L'effort physique de Weigel obligée de tirer seule son chariot, ressenti presque physiquement par le spectateur, est joué à deux niveaux : Mère Courage s'enfonce dans la misère, mais Weigel, par le réalisme de son jeu, une simple hésitation avant de s'atteler et de tirer — il ne faut pas oublier l'admirable musique de Paul Dessau — commente en même temps cette misère. Elle nous fait toucher du doigt, en quelque sorte, le processus par lequel un être incapable de surmonter ses contradictions, de critiquer l'ordre établi, de se

révolter, signe lui-même sa propre mort sociale. Séparer ici l'art de l'actrice de ses convictions communistes serait indécent : Weigel nous montre la critique dialectique en action.

La Mère, adapté de Gorki, exige d'Helen Weigel une attitude exactement contraire dans la préparation du rôle. L'actrice est toujours Weigel, mais on pourrait difficilement imaginer interprétation plus antinomique. Pélagie Vlassova, à l'opposé de Mère Courage, s'élève à la conscience de classe, s'engage dans la lutte politique clandestine, à la mort de son fils continue le combat pour la Révolution sans s'apitoyer éternellement sur cette perte douloureuse. THÉATRE POPULAIRE, dans son dernier numéro, parle longuement de ce prodigieux spectacle qui eut l'heur de déplaire aux critiques bourgeois comme à ceux du Parti. Au début de la pièce, Weigel s'avance vers la scène, regarde la salle, les yeux perdus dans un lointain douloureux, pour se plaindre de la misère qui ne lui permet pas de bien nourrir son fils. Nous voyons déjà une Helen Weigel cent pour cent différente de la pétulante et cynique Mère Courage, nous assistons à une recréation complète de l'actrice à travers son personnage. Je sais par Betsy Blair qu'Helen Weigel entre en scène après une *longue concentration, une sorte de mise en état de grâce, au point,* par exemple, que le jour de la première parisienne, toute à son émotion, elle n'arrivait pas à faire porter sa voix assez loin dans la salle immense du Sarah-Bernhardt. Mais nous sommes loin de tout pathos, l'actrice, aussi imprégnée soit-elle de son rôle, ne s'abandonne jamais à ses sentiments. Une fois la disponibilité émotive obtenue, elle joue de son émotion comme d'un clavier pour suivre, tableau après tableau, l'évolution dialectique du personnage. Pélagie Vlassova se fait en faisant l'histoire.



La Mère, par le Berliner Ensemble (6e tableau, chez l'instituteur).



La Mère (12ᵉ tableau, la guerre).

Je pense que la confusion n'est plus permise quant au sens précis de cette barbare « distanciation », qui n'est en réalité qu'une extraordinaire exigence de lucidité, allant presque à l'encontre de toutes les traditions de mise dans le monde du spectacle. Il faut surtout contrer l'affirmation de certains comédiens français qui vous diront, et je l'ai entendu à plusieurs reprises dans la bouche de jeunes acteurs, que l'acteur français, de par son tempérament et sa formation, son individualisme foncier, joue automatiquement « distancié ». Nous aboutissons ainsi au récent spectacle de Jean Vilar, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui,* où on a le sentiment que chacun joue pour soi, Vilar le premier, toujours prêt à rendre « psychologique » son interprétation ou au contraire émiettant son texte pour le plaisir. Aucune cohésion, aucune idée d'ensemble. Plus que de « distanciation », parlons plutôt de techniques brechtiennes du jeu de l'acteur : techniques qui n'ont rien d'un carcan, qui supposent chez l'intéressé la volonté de se libérer des fascinations de la rampe (ou de l'écran), du grand style à la Guitry et à la Brialy, le désir de passer jugement sur le monde autour de soi, de communiquer à tête reposée avec autrui. Mais à ce stade le comédien, comme l'auteur dont il jouera les pièces et qui ne saurait être évidemment du Roussin ou de l'Achard, ni même du Ionesco ou du Beckett, se verra poussé à remettre en question non seulement le théâtre bourgeois en tant qu'instrument de mystification, mais la société bourgeoise elle-même.

Brecht, dans un « Fragment d'une lettre à un acteur » que publia THÉATRE POPULAIRE dans son fameux numéro spécial de début 1955, a résumé sans équivoque, mais sans

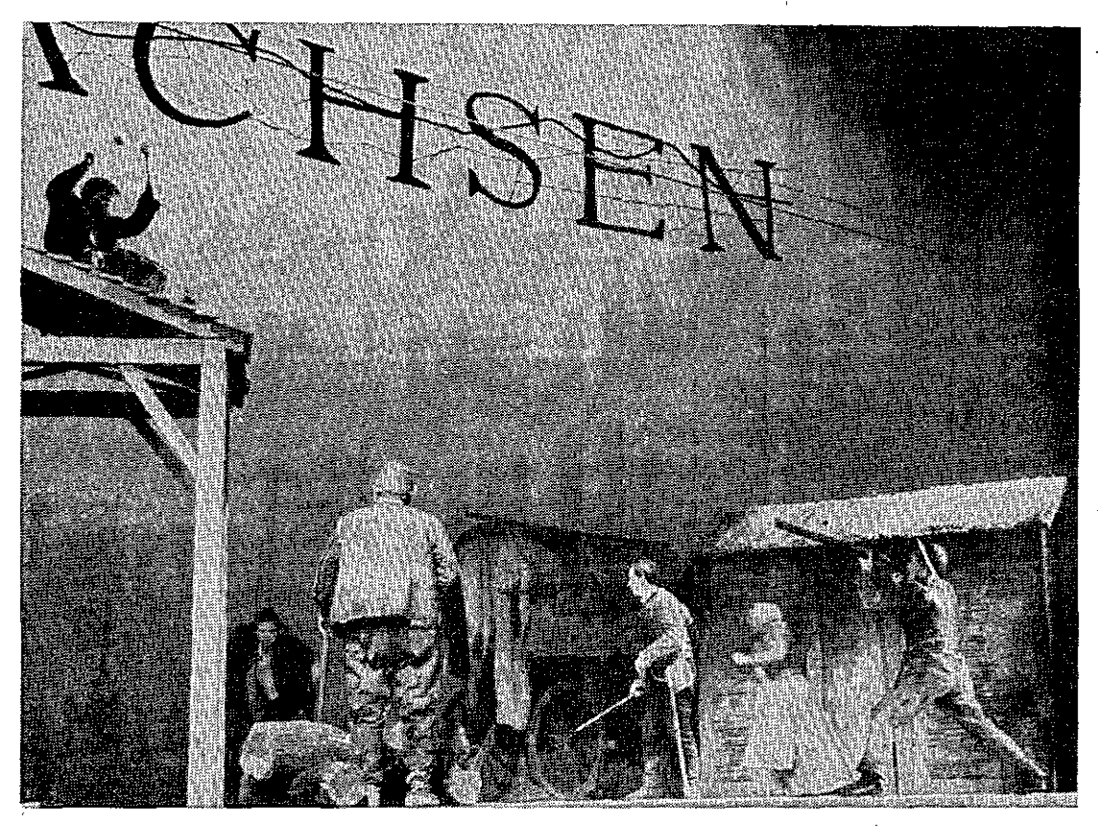
dogmatisme, ce nouveau style de jeu : « *Nous qui nous efforçons de changer la nature de l'homme aussi bien que la Nature en général, nous devons trouver les moyens de montrer l'homme par le biais où la société semble pouvoir le modifier. A cet effet, il importe que l'acteur se transforme du tout au tout. En effet, l'art du comédien s'est fondé jusqu'à présent sur le principe que l'homme est tel qu'il est et qu'il restera « éternellement semblable à lui-même », etc. (tant pis pour la société ou tant pis pour lui). Il faut que l'acteur prenne position avec son intelligence et sa sensibilité à l'égard du rôle et de la pièce qu'il joue. Ce changement nécessaire n'est pas une opération à effectuer froidement, machinalement. Cela n'aurait rien à voir avec l'art et il s'agit bien d'art. Si l'acteur n'est pas lié sincèrement à son nouveau public, s'il ne s'intéresse pas passionnément au progrès humain, il ne saurait accomplir cette transformation... Mais il faut encore que je m'explique sur cette manière relativement calme qui surprend parfois dans le jeu du* Berliner Ensemble. *Il ne s'agit là ni d'une objectivité artificielle — car les acteurs prennent position à l'égard de leurs personnages — ni de ratiocination — car la raison ne se jette jamais à froid dans le combat. Simplement, les pièces sont maintenant à l'abri des bouillants « tempéraments d'acteurs ». L'art véritable naît de l'essentiel. Il arrive que le spectateur croie voir de la froideur, alors qu'il est simplement choqué par la maîtrise de soi, sans laquelle cet art ne pourrait exister.* »

Il y a là bien plus que des références strictement théâtrales, une attitude « morale » (je sais que Brecht se méfiait de la morale, de toute morale qui ne s'incarne pas dans la réalité sociale, qui n'est pas immédiatement vécue) contraire à celle de la plupart des « grands » du cinéma, eux aussi obligés de s'occuper d'acteurs, ce « bétail », comme aime à répéter Alfred Hitchcock. Disons que l'acteur brechtien n'a pas de place non seulement dans les films hystériques de Ray, Fuller ou Kazan, mais aussi dans les ouvrages éminemment policés et centrés sur la direction d'acteurs de MM. Cukor, Preminger et Mankiewicz. Ici comme là on exploite l'acteur, quand on ne le méprise pas. On ne lui demande pas une participation consciente à la création, l'acceptation de ses responsabilités. Même Jean Rouch et Karel Reisz, aux antipodes de ce que fait Brecht, aiment leurs acteurs, en font les co-créateurs de leur œuvre.

Mais, concrètement, Brecht a-t-il pris position par rapport au cinéma ?

Dans l'immédiat, non. J'ai déjà écrit ici-même, à propos du grotesque *Monsieur Puntila et son valet,* de Cavalcanti, que, guidé par son instinct d'artiste, Brecht se rendait compte que le cinéma le trahissait, c'est-à-dire trahissait le créateur de formes théâtrales. On ne peut avoir poussé à son extrême aboutissement une esthétique du théâtre, et en fait presque sonné le glas de tout un théâtre comme Joyce a sonné le glas de toute une littérature, puis se lancer de but en blanc dans un mode d'expression radicalement différent. Brecht mettait en œuvre toutes les techniques du théâtre, le mensonge du théâtre, pour déboucher sur un réalisme supérieur qui est en un sens la négation du théâtre tel que nous l'avons connu depuis les Grecs. Les quelques indications que l'on possède sur les rapports de Brecht avec le cinéma révèlent un profond malaise.

A deux reprises il fut en procès avec ses collaborateurs, Pabst pour *L'Opéra de quat'sous* et Lang pour *Les Bourreaux meurent aussi,* dont il estimait qu'ils avaient trahi ses intentions. Dans le cas de Pabst, créateur d'ambiances, de tout ce factice formel qui enchante les amateurs de drogue visuelle, il est facile de discerner la trahison : Pabst, à partir de la matière première fournie par le dramaturge, a dévié vers le joli, l'apprêté, misé exclusivement sur les effets, avec cette marche des mendiants émouvante, mais trop facile, trop « Allons au-devant de la vie » (en sens inverse). Alors que dans l'original, les *songs* brechtiens viennent régulièrement en contrepoint de l'action, ici on les a réduits à leur plus simple expression et, quand ils ont été conservés, ils envahissent toute la ligne dramatique noyée dans le pittoresque, nous n'avons plus affaire qu'à ces bons sentiments dont est pavé l'enfer. La représentation du Piccolo Teatro, l'an dernier, nous a restitué un *Opéra de quat' sous* mordant, pas gratuitement satirique, où la beauté des formes n'effaçait pas le vrai sujet, l'exploitation de l'homme par l'homme. Le conflit de Brecht avec Lang s'explique aisément : comment réconcilier



Mère Courage, par le Berliner Ensemble.

le *fatum* langien, cette esthétique de l'étouffement, cette constante prédestination de l'être au malheur, avec la disponibilité brechtienne, cette volonté farouche d'y voir clair ? Le monde de Lang n'existe plus que par la forme, une forme totalement irresponsable, à l'opposé de celui de Brecht où le contenu et sa matérialisation ne sauraient être dissociés, naissent du propos véritablement progressiste d'identifier bonté et beauté.

De son vivant, enfin, l'auteur de *Mère Courage* refuse au dernier moment son accord pour le tournage de sa pièce avec Wolfgang Staudte comme metteur en scène et, parmi la distribution, Simone Signoret et Bernard Blier. On ignore encore les motifs réels de ce conflit, on croit savoir que Brecht voulait qu'on n'utilise que ses acteurs. Après sa mort, un film purement allemand fut néanmoins réalisé, mis en scène par Manfred Wekwerth du Berliner Ensemble, et assure-t-on, avec beaucoup d' « aération » dans le tournage. Il est intéressant de rapporter à ce sujet le témoignage du critique autrichien John Hans Winge, vieil ami de Brecht qu'il avait retrouvé à Hollywood, puis plus tard à son retour en Europe au moment du projet de tournage de *Mère Courage : « Il (Brecht) visualisait le cinéma à la manière des vieux daguerréotypes — avec leur mise au point très nette, la douceur de leur éclairage, leur réalisme facile. Il leur trouvait une certaine qualité poétique qu'il aurait aimée pour son film. Farouchement opposé au « naturalisme » bon marché, il refusait de tourner quoi que ce soit en extérieurs, voulait recréer en studio champs, arbres et routes. Il désirait faire prévaloir une certaine artificialité d'atmosphère, pour hausser les événements au-dessus du niveau quotidien. Cela aiderait également à faire passer son dialogue, dont le caractère très théâtral risquait d'offusquer*

les professionnels de la mise en scène qui se méfient automatiquement de quiconque vient du théâtre. En dépit de leurs doutes, rien ne réussit à l'ébranler. »

Lors de la récente venue du Berliner Ensemble à Paris, la Cinémathèque française nous permit de voir le film tiré de *La Mère* par Manfred Wekwerth et Peter Palitzsch, tous deux du Berliner. En fait il s'agit d'un simple filmage *straight* de la pièce sur la scène du Berliner, au Schiffbauerdamm-Theater de Berlin, pour servir de référence aux metteurs en scène de théâtre et aux acteurs qui veulent s'inspirer du modèle original. Cinématographiquement, le film est inexistant, et acquiert même un caractère émouvant par ce refus de tout enjolivement. La caméra a été plantée dans la salle à la distance voulue pour embrasser le champ de la scène en plan général. Lors de certains monologues de la « mère », des caches isolent Helen Weigel au centre ou sur un côté de l'écran. Une seule fois, s'il me souvient bien, la caméra esquisse l'ombre d'un plan rapproché sur Helen Weigel, et aussitôt le jeu prend une autre signification. A la fin de la pièce, au lieu de projeter, sur la toile blanche de fond, des films illustrant le progrès de la révolution, tandis que, sur la scène, la Mère marche en tête des manifestants, drapeau rouge en main, on nous plonge directement dans le cinéma (vues d'*Octobre*, de *La Fin de Saint-Petersbourg*, de Lénine, Staline, Mao Tsé-toung, Khrouchtchev, etc. : décalage brutal qui en nous imposant l'illusion réaliste du cinéma détruit radicalement le propos brechtien de la représentation théâtrale). Hormis ce détail, Mankwerth et Palitzsch n'ont pas triché un instant, gardant le découpage en tableaux avec les inscriptions didactiques entre chaque tableau.

La vraie révélation de cette projection, qui, insistons-y, pour des techniciens du théâtre offre beaucoup d'intérêt, est la mise à nu des « trucs » d'Helen Weigel, de son arsenal expressionniste pour passer la rampe et atteindre le spectateur. Le mal serait moindre avec, comme me le suggérait Joseph Losey à propos d'une éventuelle adaptation à l'écran de *Galileo Galilei*, l'emploi d'un système de grand écran, genre Supertechnirama 70, capable de restituer l'espace autour des acteurs. Ici, sur l'écran timbre-poste de la Cinémathèque, on mesure mieux combien ce style d'interprétation en apparence si « réaliste » renvoie en réalité à la sophistication la plus poussée. Les spectateurs du théâtre Sarah-Bernhardt ont déjà pu s'en apercevoir à la fin de *Mère Courage* quand Helen Weigel revient une dernière fois sur la scène, le visage barbouillé de blanc comme le fantôme des *Contes de la lune vague*, et s'attelle à son chariot. Ce naturel extraordinaire de l'acteur brechtien, cette identification poussée à l'apparence d'un personnage qu'ensuite on situe en perspective historique, vont de pair avec l'utilisation occasionnelle des techniques du théâtre extrême-oriental. Le jeu brechtien, concrétisé à travers les représentations du Berliner Ensemble, servira de point de départ, ou plutôt de référence, jamais d'aboutissement, pour l'acteur de cinéma.

Au cinéma le réalisme est donné quasi physiquement, avec des metteurs en scène malhonnêtes, avides de gros effets, il envahit parfois tout. Le truquage lui-même se fait prendre pour la réalité, ce qui est grave. Comment, si l'on veut jouer sur les mots, maintenir ses « distances », ne pas noyer le spectateur dans l'apparence ? Il faut, je crois, au départ, l'étroite collaboration du metteur en scène et de ses interprètes, ne jamais choisir le cadrage pour sa seule valeur plastique, mais en fonction de son efficacité dramatique. Et par efficacité dramatique, je n'entends pas le souci de créer des coups de théâtre, mais l'attention minutieuse à suivre les personnages dans le plus minime détail de leur activité, activité qui devra nécessairement s'intégrer à la ligne générale de l'histoire, ou à une vision. Mais avant toutes choses nous devons envisager une nouvelle conception des rapports metteur en scène-acteurs, et plus largement du metteur en scène et du public. Où commence la responsabilité du metteur en scène, quelle communication désire-t-il établir avec ses semblables, quel « message », au sens le plus humaniste, veut-il leur transmettre ?

Brecht allait souvent au cinéma et fut très marqué par l'influence de Chaplin (il goûta aussi beaucoup la version intégrale, trois heures, de la *Madame Bovary* de Renoir) : des moments essentiels de *Maître Puntila* et de *Arturo Ui* sont empruntés aux *Lumières de la ville* et au *Dictateur*. L'aima-t-il vraiment ? C'est peu probable, d'autant qu'il y

voyait à juste titre une des formes majeures de l'aliénation de l'homme moderne dans la société capitaliste. Le cinéma endort, favorise toutes les évasions, même sous les prétextes les plus raffinés. Un retour au réel, par exemple, dans notre jeune cinéma incohérent et passionnant, signifierait une appréciation un peu différente des acteurs, ces pelés, ces galeux, voués à la plus impitoyable exploitation des mains d'une société sans scrupule. Cela signifierait encore une remise en question des structures économiques dans lesquelles étouffe l'art dit septième, le refus de jouer le jeu capitaliste et la mythologie du succès à la « Paris-Match ». Ça signifierait être responsable de ses actes, vouloir la lucidité. Un peu moins d'égoïsme, un peu plus de courage.

Ça signifierait, enfin, que nos critiques, surtout les jeunes critiques, se décident un jour à redescendre de leur planète du soi-disant « cinéma pur », à regarder le monde autour d'eux, à aider un peu à le transformer. A ne pas se contenter de spéculations idéalistes sur le génie de metteurs en scène, surtout américains, sans contrôle sur leurs actes et soumis aux seules nécessités du commerce. Il nous a été accordé par la nature de vivre en plein milieu de ce siècle scientifique auquel Brecht voulait donner un art digne de ses ambitions. Le cinéma sera ou non ce prodigieux révélateur des contradictions de l'homme moderne, il le libérera de l'emprise des mots, du figé, de ce qui meurt. Il nous apprendra à vivre pleinement l'instant, sans jamais perdre de vue que cet instant s'inscrit dans une continuité historique et même cosmique. Mais là, comme dirait Bernard Dort, je vais me perdre dans la métaphysique...

Louis MARCORELLES.



Mère Courage, par le Berliner Ensemble.

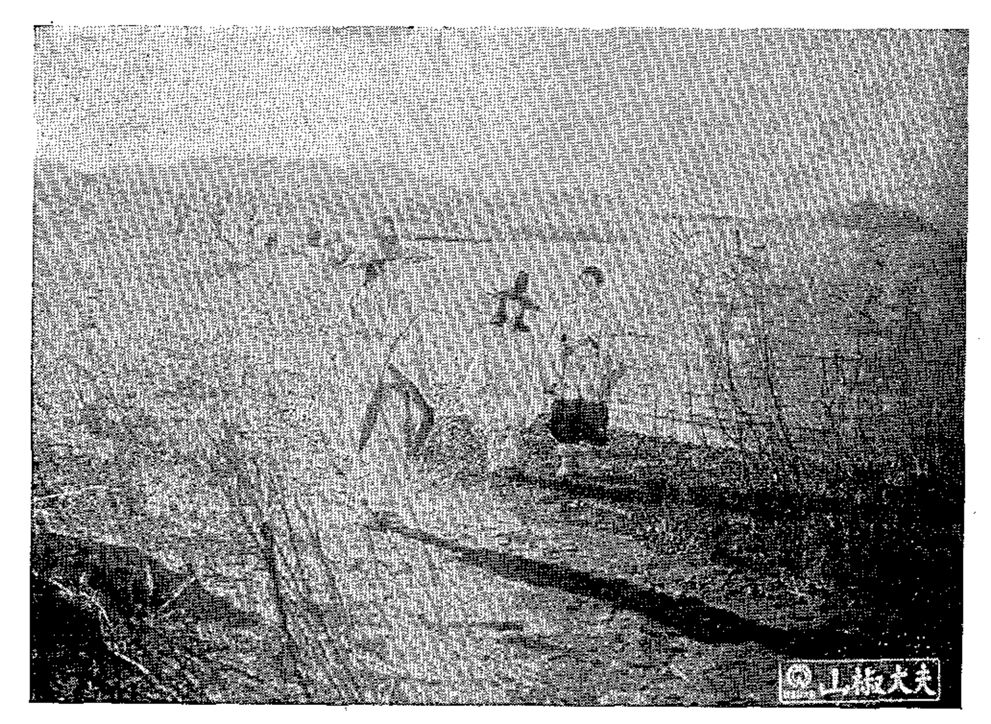
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à *la rigueur*.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de *Baroncelli*	Jean Douchet	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Psycho (A. Hitchcock)	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★
Le Sergent noir (J. Ford)	★★	★★★★		★★★	★★★	★★★★	★	★★★	★★★	★★
Zazie dans le métro (L. Malle)	★	★★	★★★	★	★★	★★★	★★	●	★	★★★
La Chute d'un caïd (B. Bœtticher)	★	★★★		★★	★★	★★★		★★	★	●
Meurtres sous contrat (I. Lerner)	★★			★★	★	★		★★		
Le Capitaine de Cologne (S. Dudow)		★★			★			★		★★
La Vérité (H.-G. Clouzot)	★★	★★★	★★★	●	●	★	★	●	★	★
Le Passage du Rhin (A. Cayatte)	●	★★	★★	★	★	●		★★	★★	★
Les Corps sauvages (T. Richardson)		★	★★	●	★	★★	★	●		
Ben-Hur (W. Wyler)	★	●	★★★	●			★			★
Du haut de la terrasse (M. Robson)		★★★				●		●		
La Vengeance d'Hercule (V. Cottafavi)		●		★	★			★★		
Les Distractions (J. Dupont)		★		●		●		●	★	●
Le Capitan (A. Hunebelle)	●	★★	★	●		●	★			●
Os Bandeirantes (M. Camus)	★	★	★	●	●	●	●	●		★
Meurtre sans faire-part (M. Gordon)		★		●		●	●	●		
Cinq femmes marquées (M. Ritt)	●	●		●				●		
Le Bal des adieux (C. Vidor)		●			●	●		●		
Le Gigolo (J. Deray)	●	●		●	●	●		●		●

LES FILMS



L'Intendant Sansho de Kenji Mizoguchi.

La connaissance totale

SANSHO DAYU (L'INTENDANT SANSHO), film japonais de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Fuji Yahiro et Yoshikata Yoda d'après le roman d'Ogai Mori. *Images :* Kazuo Miyagawa. *Musique :* Fumio Hayasaka. *Interprétation :* Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo, Ichiro Sugai, Yoko Kosono, Chieko Naniwa, Ken Mitsuda, Masao Shimizu. *Production :* Daiei (Masaichi Nagata). *Distribution :* Pathé-Overseas.

L'œuvre de Mizoguchi est l'une des plus difficiles à aborder qui soit. *L'Intendant Sansho* n'échappe point à cette règle. Le critique se trouve désarmé devant une telle évidence de la perfection. Tout ici, par l'effort conjugué de l'intelligence la plus vaste et de la sensibilité la plus profonde, concourt à la simplicité. Non la simplicité de l'ignorance, mais celle qui découle de la connaissance totale. C'est donc sur la manifestation de cette connaissance qu'il faut pousser son étude, c'est-à-dire sur la mise en scène. Elle seule recèle les secrets d'un auteur qui nous est lointain par la civilisation, mais

si proche par une façon unique de placer l'homme au centre d'un univers qui semble n'avoir été créé que pour le concerner.

Aussi insisterai-je peu sur le sujet de *L'Intendant Sansho*. Son histoire se résume même en un seul mot : mélodrame. Il s'agit des tribulations d'une famille aristocratique dans le Japon féodal du XIᵉ siècle. Le père, gouverneur d'une province, révolté par les injustices des castes supérieures envers les paysans prend le parti de ces derniers. Cela lui vaut d'être destitué et exilé. Sa femme, son fils et sa fille partent le rejoindre six ans après. Mais, en cours de route, ils seront enlevés et vendus séparément comme esclaves. La mère, comme courtisane dans une île, les enfants chez le terrible et infernal intendant Sansho. Dix ans s'écoulent. Le fils est devenu l'aide le plus féroce de l'intendant. Mais les reproches de sa sœur et des souvenirs d'enfance provoquent un retour sur lui-même. Il s'évade de cet enfer, se fait reconnaître par le premier ministre, est nommé gouverneur, supprime l'esclavage, arrête l'intendant et, cette mission accomplie, démissionne. Il retrouvera finalement sa mère infirme, mais sa sœur et son père sont morts.

Scénario *a priori* très *Deux Orphelines*. (Depuis Griffith n'est-ce pas le meilleur compliment ?) Mais scénario qui, comme tout bon mélodrame, possède de nombreuses facettes qui renvoient à de multiples interprétations. Est-ce un poème religieux sur la réincarnation des âmes, la dure nécessité du passage terrestre (en ce sens l'intendant Sansho serait comme le régent des forces terrestres) et l'unique chance de salut qui se trouve dans la conquête de soi ? Ou est-ce un film profondément humaniste, quasiment athée, qui glorifie l'homme qui ose affronter l'ordre divin ? (cf. la scène entre le moine-fils de l'intendant Sansho et Anskio). En vérité les deux interprétations, je pense, coexistent dans le film. On peut aussi mettre en valeur l'ardent réquisitoire contre l'exploitation de l'homme par l'homme, dénoncée ici sans emphase ni démagogie, mais avec quelle violence ! Certains y verront simplement un hymne à la femme, à la mère et à la famille. D'autres seront plus sensibles au côté philosophique : la vie est une aventure cruelle et riche de tourments que l'on traverse comme un songe et dont le sens nous échappe.

Mais ces thématiques n'apportent rien de nouveau. Combien plus exaltante, en revanche, est la façon dont Mizoguchi attaque un plan, la manière qu'il a de le tenir, tel une note, pour sa seule valeur qualitative. L'art de Mizoguchi est musical. Rivette l'avait admirablement défini : « *Un art de la modulation.* »

On reconnaît un individu à sa façon de serrer la main. De même, un cinéaste trahit sa nature par la manière dont il saisit un plan. Un plan, c'est, soudain mis à nu, révélé et jugé, le coup d'œil du maître, sa prise de possession du monde. Plus celle-ci est aiguë et précise, lucide et clairvoyante, plus l'artiste s'approche de l'essentiel : le mystère. Mais ceux qui prétendent le fabriquer à partir de l'agencement habile des manques et des ténèbres sont des imposteurs. Le mystère, ce mystère sacré de l'art, ne peut naître que de la contemplation du soleil, donc de l'évidence et de la réalité percée à jour jusqu'au tréfonds d'elle-même. Aussi faut-il être contre ces cinéastes qui organisent leur mise en scène en vue de ne provoquer que des sensations. Tout doit découler naturellement de la perception de l'artiste et rendre compte de sa qualité.

Dès les deux premiers plans de *L'Intendant Sansho*, apparaît cette qualité unique. Le premier, sur lequel se déroule le générique, montre des bases de colonnes anciennes. Plan statique, comme si le temps s'était à jamais figé, devenu immuable et éternel. Mais déjà, cette légère plongée sur ces ruines révèle le regard de l'artiste. Par une certaine vibration lumineuse, une beauté naturelle de l'image, cette banale réalité que sont les vestiges du passé éveille une impression de rêve, comme si ces pierres recélaient en elles-mêmes un pouvoir d'évocation qui ne demanderait qu'à se concrétiser.

Ce que fait le second plan. L'oscillation, si particulière à notre cinéaste, entre le rêve et la réalité, apparaît en effet, ici, dans toute son évidence. Sont-ils des fantômes surgis du passé ou des êtres réels, ces personnages qui débouchent à la queue leu leu dans une clairière qu'ils traversent

lentement de part en part, en serpentant. Mais qu'importe ! Désormais ce sont des êtres de chair et de sang qui s'avancent dans la vie, au-devant de ses embûches et de ses tourments. Quel peut être alors cet univers de rêve qui semble les envelopper et baigner la réalité ? Rien d'autre qu'une perception plus aiguë de l'artiste, qui révèle, par l'évidence de sa prise, la coexistence de deux ordres. D'une part, la réalité matérielle des apparences, l'univers physique des corps obéissant aux lois coercitives et brutales de l'existence. D'autre part, le monde tout aussi réel de la vie intérieure, monde de la rêverie assoiffée de liberté, et peut-être, plus profondément encore, monde des âmes, esclave du monde des apparences et de ses lois. Tout le film va consister alors dans le conflit, à l'intérieur même de chaque plan, entre ces deux ordres, pour aboutir, à la fin d'un long périple esthétique dont l'aventure des héros n'est que la figuration, à la réconciliation (au sein de l'harmonie et de l'équilibre, bref de l'unité d'un ordre supérieur) de ces deux ordres en perpétuelle et fragile opposition. Un lent et magnifique panoramique, au dernier plan de *L'Intendant Sansho*, embrasse dans la même communion homme et nature.

Ce conflit, purement visuel à l'intérieur de chaque plan, se prolonge nécessairement tout le long du film et se répercute même sur la structure du scénario. Il faut que les personnages quittent ce monde de beauté intérieure qui nous est révélé, au début du film, par une série d'évocations du passé, pour tomber à l'état d'esclaves. Mais auparavant, ils vivent une scène où la fragilité de ce monde intérieur sera vécue intensément et laissera en leur âme la trace de l'ineffable. C'est celle, admirable, où la famille cherche refuge près du lac. Mais, dès l'arrivée chez l'intendant, l'image se fait plus sèche, la dureté des apparences semble l'emporter presque sur la part du rêve. Mais celle-ci resurgit toujours : un chant, un geste, une situation évoquent le souvenir de ce monde. Un monde que recherche le fils de l'intendant, être faible, mais révolté par la dureté impitoyable de son père. Par lâcheté, il abandonne la réalité physique pour l'univers de la contemplation. Mais c'est par esprit de sacrifice que la sœur du héros veut quitter ce monde d'esclavage. Aussi l'image répond-elle à son héroïsme. Soudain la réalité semble transfigurée. Elle marche lentement dans la forêt, tandis que sa silhouette gracile s'enfonce dans une brume qui se révèle être un lac. La femme semble se dissoudre en son élément premier qui est l'eau et l'eau n'être que la substance même de l'âme. Par ce plan général d'une extrême simplicité, Mizoguchi rejoint le processus dynamique des rêveries poétiques les plus profondes.

Inutile de poursuivre et de montrer comment le héros doit trouver le véritable équilibre et l'apaisement, en triomphant de la matière et de ses lois par la constance et la grandeur. Dès lors, la vie de l'âme est préservée dans la vie du corps. Tout est harmonie.

Puisque tout, chez Mizoguchi, se joue au niveau du plan, ce plan doit être ressenti dans sa qualité. Chaque plan nous impose le pur présent, car chaque plan est un instant précieux et unique, qui met en question le sort même des personnages. C'est dire que Mizoguchi se refuse à la dramatisation qui mélange nécessairement les temps. Ici nous n'avons que des moments et des états. Le mouvement même des passions se révèle à nous, uniquement par leur seule manifestation. Le cinéaste se contente d'enregistrer le débat de ses personnages, prisonniers du cadre même de l'écran. Le conflit entre les deux ordres se trahit par des gestes rares qui touchent au plus secret d'eux-mêmes. Quelquefois la caméra — qui ne peut jamais intervenir directement — par un léger travelling ou panoramique, semble vouloir leur adresser comme une caresse impossible. Car cette caméra se trouve toujours là où la connaissance sera totale.

Puisque cette perception de l'univers est exacte, qu'elle ne triche jamais, mais correspond à la nôtre, en la prolongeant, l'approfondissant (et ce, par réduction à l'essentiel), ce que Mizoguchi a à nous dire, malgré les différences de race, de civilisation et de mœurs, nous concerne au plus haut point. Il ne nous impose pas une vision préfabriquée du monde. Simplement, il nous apprend à voir et à nous voir.

Jean DOUCHET.

Au pied de la lettre

ZAZIE DANS LE METRO, film français en Eastmancolor de LOUIS MALLE. *Scénario :* Louis Malle et Jean-Paul Rappenau, d'après le roman de Raymond Queneau. *Images :* Henri Raichi. *Décors :* Bernard Evein. *Musique :* Fiorenzo Carpi. *Interprétation* : Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Vittorio Caprioli, Carla Marlier, Yvonne Clech, Jacques Dufilho, Annie Fratellini, Hubert Deschamps, Antoine Roblot. *Production :* Nouvelles Editions de Films, 1960. *Distribution :* Consortium Pathé.

Le passage de *Zazie* à l'écran est bien propre à soulever de nouveau ce lapin blanc de la critique de cinéma qu'est le problème des équivalences. L'ignorer tiendrait ici de la démission. Aussi bien, Malle lui-même, comme en font foi ses nombreuses déclarations, n'a pas manqué de poser les termes du problème. « *J'ai pensé,* dit-il, *que c'était amusant, au point où en est le cinéma actuellement, d'essayer de trouver au cinéma un équivalent de ce que faisait Queneau sur le plan littéraire.* » Ambitieuse entreprise, nous le verrons. Et contradictoire. D'abord, dès qu'on avoue chercher des équivalences, on avoue par le fait même une impuissance, une sorte de reconnaissance tacite que l'entreprise est désespérée. Zazie au cinéma ne peut pas être Zazie dans le roman. La preuve : la Zazie du roman ne va jamais au cinéma ! « *Le roman et le film,* dit d'ailleurs Queneau, *ça fait deux, comme chacun sait.* »

Roland Barthes a parfaitement montré comment le roman de Queneau, au-delà de son apparente simplicité, faisait le procès de la Littérature. Notons qu'il ne pouvait être question que Louis Malle s'en prît lui aussi à la Littérature, sinon, dans une très faible mesure, par le biais du dialogue. Trouver l'équivalent cinématographique du roman de Queneau était essentiellement trouver une équivalence à sa cible. Le film de Louis Malle s'en prend donc au cinéma lui-même, plus exactement à la rhétorique du cinéma. Telle est du moins son ambition. Roland Barthes écrivait de Zazie : « ...*Elle* possède *la Littérature* (*au sens argotique*) *exactement comme la Littérature* possède *le réel qu'elle chante.* » Si le film de Malle est vraiment l'équivalent du roman de Queneau, je devrais pouvoir écrire, cherchant à mon tour un équivalent de la formule de R. Barthes : Zazie *possède* le Cinéma exactement comme le Cinéma *possède* le réel qu'il chante. Mais en ai-je le droit ? Peut-on s'en prendre à la rhétorique du Cinéma comme Queneau s'en prend à la Littérature ? Et, dans ce cas, le film de Louis Malle a-t-il atteint son but ?

Je dis tout de suite que l'adaptation proprement dite n'est pas directement en cause. Elle est d'ailleurs mieux que satisfaisante, puisque les inévitables petites trahisons de détail servent elles-mêmes le dessein général du film. Malle a rajeuni le personnage de Zazie et il a eu raison. De quatre ans plus âgé, il perdait sa fonction, entrait fatalement dans le sérieux de l'intrigue par la porte de l'érotisme. Pour que Zazie pût porter sur le monde ce regard amusé et distant sur lequel repose la critique du langage, il fallait à tout prix que l'érotisme en fût chassé et passât, avec le reste, du côté de la cible (*cf.* la veuve Mouaque).

Quant aux personnages secondaires, ils obéissent aux lois générales qui régissent toute transposition. Porter un personnage de roman à l'écran, c'est toujours en dissiper le flou, en gommer le halo qui l'entoure. C'est donc, en un sens, le simplifier. Mais d'autre part, c'est aussi en proposer une nouvelle énigme. Il y a donc, du roman au film, plutôt un déplacement qu'une modification de l'épaisseur romanesque des personnages : le mystère ne s'adresse plus directement à l'intelligence, il *s'impose au regard. Ainsi le couple* Gabriel-Marceline (Albertine dans le film) conserve-t-il toute son ambiguïté, alors que sa représentation pouvait faire craindre qu'il ne la perdît. De même, les métamorphoses de Trouscaillon atteignent-elles sensiblement le même but que dans le roman. Bref, le trouble et le plaisir que nous donnait la *trame* du roman, nous les éprouvons à peu près inchangés devant le film de Louis Malle.

Mais cette fidélité à la lettre de l'intrigue — car malgré les trahisons nécessaires que nous pourrions relever, il s'agit d'une fidélité à la lettre — ne pouvait pas suffire à résoudre le pro-



Hubert Deschamps et Catherine Demongeot dans *Zazie dans le métro* de Louis Malle.

blème de cette critique du langage que Malle affirme avoir été son but essentiel. *Zazie* est donc ausi un film expérimental. Malle se livre à l'exploitation systématique de toutes les ressources que le cinéma *en tant que technique* mettait à sa disposition. Il joue de tous les trucs du burlesque, de toutes ses techniques, de tous les truquages. Les images accélérées, les montages rapides (la bagarre finale), les substitutions de personnages, l'utilisation irréaliste de la couleur (la salle à manger de Gabriel), animent un monde fou, absurde (*cf.* les rapports de Gabriel et d'Albertine), contradictoire (Zazie est à la fois ici et ailleurs). Seulement voilà : tous ces truquages, toutes ces techniques, tous ces trucs, qui désintègrent le réel à la façon d'une grenade, ne contreviennent jamais à la loi de réalité qui régit le cinéma. Cela n'est évidemment pas un reproche, mais donne la mesure de l'ambition de l'auteur. Désintégrer le réel c'est le reconnaître, c'est lui délivrer et lui retirer en même temps son certificat d'existence. Louis Malle se trouvait donc acculé à une insurmontable contradiction, contradiction qui tenait à la nature même de l'art du cinéma. Il est d'ailleurs significatif qu'il n'ait eu, à aucun instant, recours à la seule technique qui pouvait nier le réel avant même qu'il soit posé, je veux dire la surimpression. Mais cette technique non plus n'aurait pu résoudre le problème : elle le tuait dans l'œuf.

Ces considérations peuvent paraître paradoxales. De plus, elles semblent s'éloigner de leur objet au fur et à mesure qu'elles tentent de s'en approcher. Par exemple, comment expliquer ce dialogue de sourd entre le langage et le réel ? Comment expliquer qu'essayant d'aborder le problème de la critique du langage, nous nous surprenions à ne parler que de la critique du réel ? C'est précisément ici qu'achoppe l'entreprise de Louis Malle. *Zazie* était un échec inévitable et c'est en cela qu'il est une réussite. Puisque le cinéma est

par excellence l'art du réel, toute critique de son langage ne pouvait être qu'une mise en question — à la question — du réel. C'est pourquoi, pour en revenir à la proposition de Roland Barthes, Zazie ne pouvait *posséder* le Cinéma comme elle *possédait* la Littérature. Elle ne possède que le réel.

Louis Malle a si bien senti cette impossibilité fondamentale qu'il fit porter son effort sur un tout autre objectif, la critique des genres. Critique apparemment plus facile, plus extérieure à son objet. Il parodie donc successivement le western, la comédie musicale, l'épopée, le dessin animé, mais cela est-il nouveau ? Tashlin et Wilder se sont déjà livrés à ce petit jeu et, avant eux, plus d'un auteur burlesque. Et puis, cette critique est-elle si efficace ? On peut en douter si l'on songe que finalement *Zazie* elle-même appartient à un genre.

Le retour de bâton n'était pourtant pas ici inévitable. Le cinéma moderne nous fournit plus d'un exemple d'œuvres sans genre, à commencer par les films de Tati qui en arrivent, par des voies plus modestes, à détruire *de l'intérieur* le genre auquel elles semblaient d'emblée appartenir. Et le cinéma moderne n'est-il pas une incessante démystification du cinéma ? Ne se situe-t-il pas au-delà de ces derniers bastions de l'académisme que sont les genres, au-delà des larmes, au-delà du rire, enfin au cœur du réel ? C'est le mérite de *Zazie* de soulever le problème, même si Louis Malle n'a pas *tout à fait compris le précepte* de Nietzsche : « *Regardez comme faux ce qui n'a pas fait rire au moins une fois.* »

André S. LABARTHE.

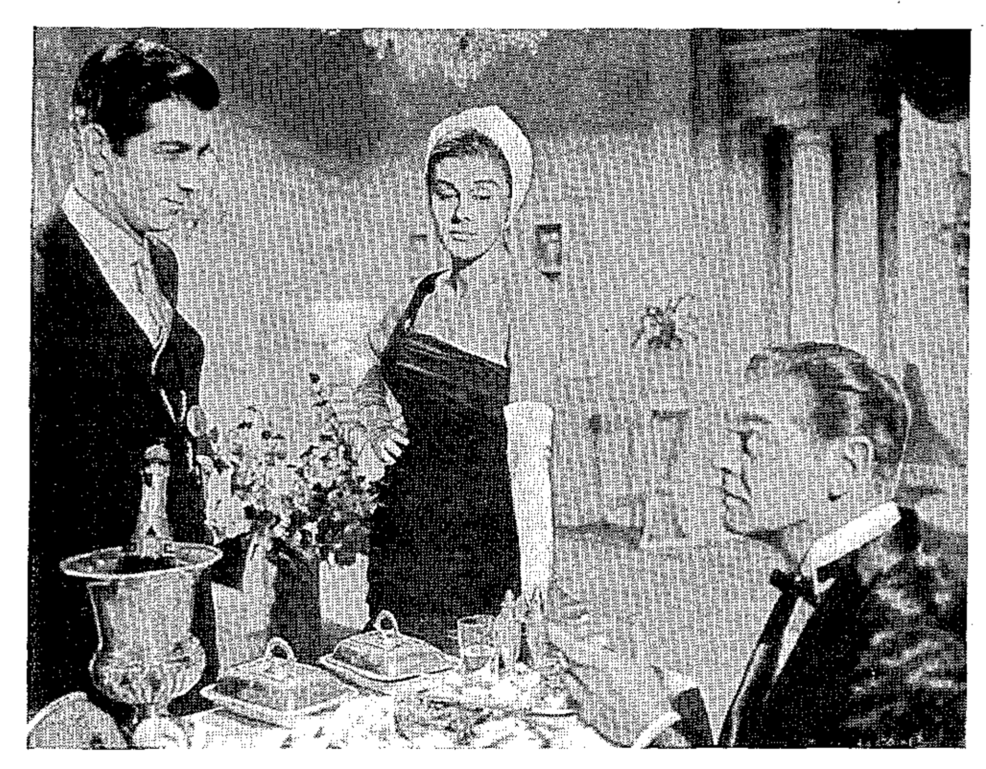
Les trois morts de Legs Diamond

THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND (LA CHUTE D'UN CAID), film américain de BUDD BOETTICHER. *Scénario :* Joseph Landon. *Dialogues :* Jack Halliday. *Images :* Lucien Ballard. *Décors :* Jack Poplin, Clarence I. Steensen. *Musique :* Leonard Rosenman. *Interprétation :* Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart, Jess White, Simon Oakland, Robert Lowery. *Production :* United States Production (Milton Sperling). *Distribution :* Warner Bros.

Un film à l'image de son héros : sec, nerveux, sans graisse superflue. Sans chair non plus, disent certains. Et si cela était ? A l'inverse des corps, les squelettes, eux, sont toujours beaux et l'on peut toujours, si l'on sait regarder, sentir la présence de cette chair dont ils ne nous donnent que la mesure. Et puis, habiller à peine une charpente, c'est une forme de stylisation aussi valable qu'une autre, une façon comme une autre de respecter le ton d'une époque et les lois d'un genre.

Nous voyons se confirmer par ailleurs que les événements qui sont à l'origine du film policier (type *Scarface, Dillinger, Baby Face Nelson, Al Capone*), qu'on pourrait appeler grossièrement « historique », tendent, avec le recul du temps et par-delà toutes nostalgies commandées par la mode, à se constituer en fonds commun légendaire, récupérable à tous les niveaux possibles, donnant lieu de ce fait à des interprétations qui font preuve d'une indifférence de plus en plus grande vis-à-vis de l'histoire et de son cadre. Cas analogue à celui du western (d'où vient précisément Boetticher) où costumes et décors n'ont plus pour but de dater l'œuvre ou de faire revivre l'époque. Ils répondent à une nécessité bien plus profonde : ils font partie des lois du genre, et oublierait-on même leur origine que cela ne changerait rien à rien. En somme il se dessine une évolution exactement inverse au parti pris que je signalais récemment chez Cukor de revenir à un western daté. Remarquons par exemple qu'on voit jouer ici chez les héros (comme dans beaucoup de westerns) une forme de nervosité es*sentiellement contemporaine*. A cela s'ajoute curieusement, du fait de Boetticher (force de l'habitude ou volonté délibérée ?) quelques touches qui, elles, relèvent directement du western : le geste de Legs tirant ses revolvers caractérise la faune de la prairie bien plus que celle de l'asphalte.

Rise and Fall... Le titre résume le film et en donne le ton. La chute a lieu au troisième attentat. Au premier



Ray Danton et Elaine Stewart dans *La Chute d'un caïd* de Budd Boetticher.

coup de feu, Legs a le sursaut de la mort. Mais regardons-y bien : la balle ne l'a pas atteint. C'est une stupeur douloureuse qui l'a saisi, plus traumatisante encore que si elle résultait d'une blessure physique : on a osé mettre en doute son invulnérabilité. C'est le coup le plus dur. Les autres, il les ressentira moins douloureusement, s'effondrant peu à peu, continuant d'en appeler à son mythe, comme si l'incantation pouvait restaurer le charme (encore à demi efficace : un des tueurs, impressionné, abandonne) qui le protégeait. Suprême humiliation, posthume : la démystification brutale de l'adolescent à qui l'on fait toucher le cadavre, deuxième mort de Legs Diamond.

Comme la caméra recule, surgit alors la pluie. Ce n'est un phénomène ni logique ni météorologique, elle est provoquée par la chute de Legs, elle est l'expression de la fatalité. C'est pourquoi elle est essentielle, c'est pourquoi Boetticher avait droit à sa pluie, lui qui va toujours directement à l'essentiel.

Ainsi, lorsqu'il nous a fait attendre un événement important (vol dans une deuxième bijouterie, mort de Thornstein...), il se juge par là dispensé de nous le montrer : nous en savons assez pour reconstituer les faits. L'important, pour lui, est toujours inattendu et *vice versa*.

L'important ? Ce peut être un détail (main du cadavre tendue vers le bijou convoité, une de ces idées, magnifiques dans leur simplicité, que seuls les grands peuvent se permettre d'affronter pour leur redonner toute leur profondeur) ; un geste (sortant de l'hôpital où l'a conduit l'attentat au taxi, Legs — pur réflexe ou prudence réfléchie ? — a un vif mouvement de recul devant le taxi qui l'attend) ; une explosion de violence, étonnante par sa soudaineté et sa brièveté. Ainsi dans la vie surgissent et se concluent les

accidents, avant que nous ayons eu le temps de les comprendre. Boetticher prend soin d'en accélérer encore le rythme afin de surprendre notre attention qui, conditionnée par le spectacle, est plus tendue qu'elle ne l'est habituellement lorsque nous marchons dans la rue. Il aboutit effectivement au résultat désiré : à peine commence-t-on à « réaliser » que tout est déjà fini.

On aura sans doute compris, entre autres choses, que Boetticher pratique l'ellipse. Mais il faut préciser. Dire d'abord que celle de la prison n'est pas la meilleure, non tant parce qu'on en a déjà vu d'analogues que parce qu'elle est peut-être un peu trop consciente d'elle-même. Répétée, elle fût devenue procédé et l'on eût pu apparenter Boetticher à ces *professionnels* de la retenue qui semblent à chaque instant vous dire : voyez ma sobriété ! Mais, justement, Boetticher ne la répète pas. Mieux : il sait, quand il le faut, refuser l'ellipse. Devant la préparation du meurtre de Legs par son ancienne maîtresse qu'il a appelée au téléphone, ma réaction fut, sur l'instant : « Quel dommage ! il aurait dû couper cela et sauter directement à... » Bref, je déplorais de ne pouvoir dire : « Voyez sa sobriété ! » Alors que c'est si beau, ce lent et inéluctable cheminement du destin, alors que Boetticher a si bien su revaloriser le choc en en changeant la nature, sachant que, si l'important est ce qu'on n'attend pas, l'ellipse à quoi on s'attend, il faut la supprimer.

Boetticher, donc, comme tous ceux qui vont à l'essentiel, sait, quand il le faut, insister. Voire gauchir une scène vers l'humour : mines déconfites et gestes parallèles des deux gardes du corps (et ce drôle de petit sautillement qu'a la grenade en descendant l'escalier), au moment de l'explosion. Mais s'il se permet cela, c'est que Legs lui-même a introduit dans la scène la dimension de l'humour, en commençant par jouer une farce aux deux cerbères à la manque.

Comme tous ceux qui savent insister, Boetticher connaît le poids des choses. A partir du moment où Legs surgit dans le restaurant pour mettre au pas le gang rival, le chef du gang garde dans la bouche — tous réflexes suspendus, et jusqu'à la fin de la scène, gémissant, suppliant d'une voix empâtée — la bouchée de choucroute qu'il était sur le point d'avaler. Suprême humiliation infligée à ce gros corps que de se voir figé dans l'exercice de la mastication.

Je termine cette énumération orientée, en mentionnant l'admirable utilisation des *stock-shots* dont la fonction n'est plus tant de servir à la reconstitution de l'époque que d'informer le spectateur, en même temps qu'on informe le héros, lui-même spectateur. Celui-ci, au cours de son périple européen, suit aux « actualités » les transformations d'une Amérique en lutte contre le rackett. Nous approchons ici de ces flashes que Dos Passos introduisait au cœur de ses romans sous le nom de « chambre noire ». Ces images nous apparaissent aussi comme le signe d'un temps où se révélait la fonction journalistique du cinéma et nous révèle aussi la mentalité de Legs qui, lisant peu, n'a d'autre source d'information que celle des images. On peut même penser que s'il avait seulement *lu* le récit de ces événements, il n'eût pas été aussi impressionné qu'après les avoir *vus*.

J'en reviens à la chute. Est-ce à dire que « le crime ne paie pas » ? Là n'est pas la question. Si Legs meurt, c'est qu'il est dès le début marqué par un destin, qu'il est aussi dès le début marqué par l'échec, et qu'il est au fond un pauvre type pour qui aller jusqu'au bout signifie en fait aller jusqu'au bout de la petitesse. Triple difficulté pour Boetticher qui 1°) a affaire à un héros *qui n'en est pas un;* 2°) *doit s'étendre* longuement — chose assez inhabituelle, même chez ceux qui font débuter leur héros « par le bas » — sur les échecs de Legs, en même temps que 3°) il dépasse ces mythes (non sans grandeur parfois mais qui, ici, eussent fait figure de concessions) que sont l'amitié ou l'amour rédempteurs : Legs laisse mourir son frère et est prêt à sacrifier sa femme. En somme, il n'est jamais qu'un arriviste, si l'on entend par ce mot celui qui supplée par une ingéniosité sans grandeur à son manque de « classe », qui arrive par la force des poignets, faute de pouvoir arriver par la force de l'âme. Aidé par une certaine vitalité, due principalement à sa *paranoïa,* Legs force son talent et se forge de toutes pièces, faute de pouvoir y atteindre autrement, un destin trop grand pour lui. Il y a d'ailleurs, dès le début, aveu de lâcheté et d'impuissance : s'il décide de voler les voleurs, c'est faute de pouvoir égaler un Rothstein. Pendant

un court moment, les deux hommes se comprendront, un même éclair de génie les fera intuitivement agir de façon complémentaire (admirable scène où Elaine Stewart se voit doublement bafouée), mais, aussitôt après, Rothstein domine Legs.

Celui-ci, fondamentalement incapable de haïr ou d'aimer qui ou quoi que ce soit, n'a même pas la vocation d'être un salaud, à quoi il devrait peut-être une certaine forme de salut. Le seul plan de l'efficacité l'a toujours guidé et c'est sur ce plan (épisode du syndicat) qu'il sera en définitive vaincu.

Mais ne l'est-il pas depuis le début ? Au sempiternel : « *On ne peut pas me tuer* », la femme de Legs répond : « *Non, car tu es déjà mort.* » Il a toujours été en effet en état de mort spirituelle, comme tous ceux qui se fabriquent, quelle qu'elle soit, une technique de salut, quand le salut doit surgir de l'être. Déjà mort, incapable même de regarder sa seconde mort en face, avec courage ou lâcheté, aveuglé qu'il est par l'écran du mythe. Tué par une solitude basée uniquement sur le refus et que put compenser, un moment, l'amour que sa femme lui portait : « *Tu étais invulnérable tant que tu étais aimé.* » Juste avant que ne tombe la pluie, elle conclura : « *Il n'aimait personne, c'est pourquoi il est mort.* »

J'ai parlé au commencement de cet article de la seconde mort de Legs Diamond, on voit maintenant que c'était en réalité la troisième.

Michel DELAHAYE.

Le cinéma au garde-à-vous

THE TRIAL OF SERGEANT RUTLEDGE (LE SERGENT NOIR), film américain en Technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* James Warner Bellah et Willis Goldbeck. *Images :* Bert Glennon. *Interprétation :* Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode, Juano Hernandez, Willis Bouchey, Carleton Young. *Production :* Willis Goldbeck et Patrick Ford, 1960. *Distribution :* Warner Bros.

« *Tout homme commence par la faute qui le fait connaître* », a dit Paul Valéry.

Alors que le nom de maints cinéastes reste lié à un péché originel, nous avons oublié la faute qui fit connaître un jour John Ford. C'est en quoi l'art de ce vieil Irlandais est édifiant. L'intérêt que le cinéphile porte aux films de John Ford, depuis que, tout môme, il a vu ses premiers westerns, c'est un peu l'histoire d'une amitié qui résiste aux caprices du temps; il peut avoir des faiblesses pour Vadim, Lerner, Wajda, il en revient toujours à John Ford. Le secret de l'auteur de *La Chevauchée fantastique* n'a rien à voir avec l'intelligence ou l'élégance, suprême critère du cinéma moderne, ce secret c'est la sérénité. John Ford ne s'est jamais mis au goût du jour, il est le jour; et lorsque par exemple une guerre éclate, la troupe de Ford au grand complet, qui commençait à s'assoupir dans les garnisons, reprend tout naturellement du service.

Ford voit le monde à travers un univers dans lequel les principales valeurs qui comptent à ses yeux sont représentées par des héros archétypiques, comme les personnages de la comédie italienne ou du guignol lyonnais : quelques emplois éternels permettent toutes les citations.

Le Sergent noir, militaire forcené, dans sa soif d'absolu, va directement retrouver les personnages de la geste fordienne, toutes ces vieilles ganaches vouées à l'Hôtel des Invalides, ces demoiselles au saloon toujours putains au grand cœur, et ces Clémentines chéries (Irlandaises aux cheveux raides et à l'érotisme discret) qui incarnent leurs destinées jusqu'au bout.

Le Sergent noir est un film antiraciste dans la mesure où il nous expose les malheurs d'un noir accusé d'avoir violé une petite blanche. Mais c'est aussi un film raciste, puisqu'il met en scène le sadisme guerrier des Indiens. C'est que la couleur de la peau n'entre

pas en ligne des contes de Ford. Le cinéaste tranquille aime les gens, lorsqu'ils représentent l'ordre, et les déteste, lorsqu'ils amènent l'anarchie.

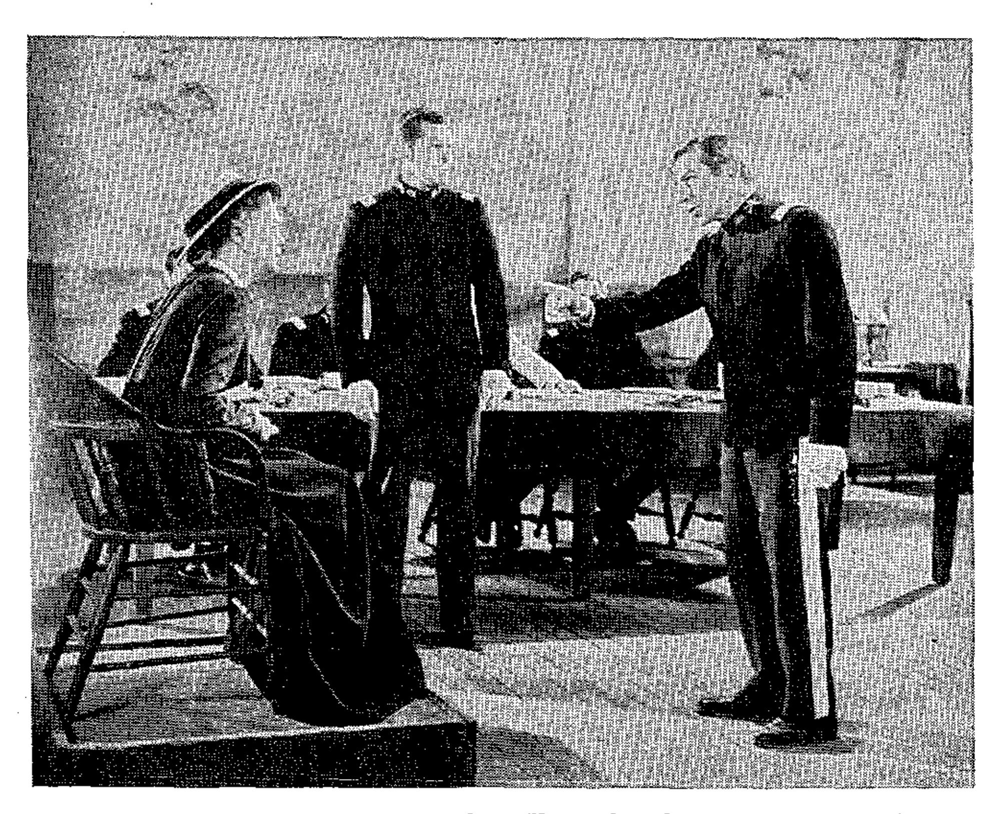
La discipline militaire qui fait, comme chacun sait, la force principale des armées, fait aussi celle des bandes qui se laissent massacrer à Fort-Apache. Cette discipline est, il faut le reconnaître, un peu tempérée par de mémorables beuveries et bagarres, mais ces chahuts font partie du folklore militaire conventionnel.

Les films de Ford sont faits au carré, comme les lits de camp. On badine un tant soit peu avec l'amour du métier, mais il ne faut pas s'y tromper : la péripétie s'inscrit dans une orthodoxie exemplaire. Si le colonel, en famille, prête à rire dans ses rapports conjugaux, au tribunal ses décisions sont infaillibles.

Le désordre, c'est le génie de certains cinéastes; l'ordre, c'est le talent de John Ford. Lorsqu'il lui faut, comme c'est le cas pour *Le Sergent noir*, non pas monter ses scènes d'une manière linéaire, mais insérer des *flashes-back* dans son action (sacrifiant là un tantinet à l'esthétique moderne), il ne s'encombre pas de figures de style; les retours en arrière arrivent tout benoîtement sans précaution oratoire, juste pour les besoins de la cause.

Dans cette perspective, le contraire de Ford, c'est sans doute Aldrich. Mais on peut aimer autant *Attaque* que *Le Sergent noir*, c'est non seulement une question d'humeur, mais aussi une question de relativité. Si certains événements donnent raison à Aldrich, le temps travaille pour Ford.

Claude de GIVRAY.



Constance Towers, Jeffrey Hunter et Carleton Young dans *Le Sergent noir* de John Ford.

NOTE

Le guerrier appliqué

MURDER BY CONTRACT (MEURTRE SOUS CONTRAT), film américain d'IRVING LERNER. *Scénario :* Ben Simcoe. *Images :* Lucien Ballard. *Musique :* Perry Botkin. *Interprétation :* Vince Edwards, Philip Pine, Herschel Bernardi. *Production :* Léon Chooluck, 1958. *Distribution :* Columbia.

Irving Lerner n'était pas absolument un inconnu pour nous puisque Chris Marker nous avait dit grand bien de *Man Crazy.* Deux photos prometteuses faisaient attendre la sortie d'un de ses films. Lerner, qui fut le cameraman de Flaherty et le monteur de Ray, tient une place plus qu'honorable dans le cinéma américain. J'ai eu la chance de le rencontrer et de voir ses deux derniers films, *City of Fear* et *Studs Lonigan,* où le lyrisme l'emporte sur l'intelligence, un peu comme dans les derniers Fuller et dans les poèmes d'Ezra Pound.

Ce qui retient d'abord l'attention, dans *Meurtre sous contrat,* c'est l'attitude de Lerner vis-à-vis de son personnage. Celui-ci, ordinairement sujet du récit, devient objet proposé à notre regard. Une caméra impassible se contente d'établir les faits, dans une atmosphère paradoxalement impitoyable et douce (comme souvent chez Dos Passos). Et cette mise en scène très sèche, minutieuse, finit par se confondre avec le comportement du tueur. Le film raconte, avec cynisme, l'histoire d'un cynique, avec calme, l'histoire d'un calme. Il n'entre pour autant rien de subjectif dans la narration : le tueur à gages devient objet de la mise en scène.

Or, objet, il ne l'est que par volonté. Le film s'attache à la description d'un comportement d'où est banni tout faux mouvement : pour accomplir ses contrats, notre homme se repose, s'efforce de ne pas avoir peur. Et on s'aperçoit vite que ce film est un film sur la peur. Etre ou ne pas être peureux, telle est la question. (La séquence avec le garçon d'hôtel est significative à cet égard.) C'est en prenant peur devant une femme que le héros se perd. L'insolite est dû en grande partie à l'allure homosexuelle de Vince Edwards (cf. sa réaction quand il apprend que sa victime est une femme, ou devant le rouge à lèvres sur la tasse). Enfin, aspect non négligeable, le « fini » de *Meurtre sous contrat* m'enchante.

Pour saluer Lerner, disons qu'il étend à la série B ce langage objectif, atonal, que nous ont parlé aussi *Anatomy of a Murder* ou *Psycho.*

François WEYERGANS.

FILMS SORTIS A PARIS DU 4 OCTOBRE AU 8 NOVEMBRE 1960

8 FILMS FRANÇAIS

Os Bandeirantes, film en Eastmancolor de Marcel Camus, avec Raymond Loyer, Almiro do Espirito-Santo, Elga Andersen, Lourdes de Oliveira, Lea Garcia, John Reich. — La démystification d'*Orfeu Negro,* s'il en était besoin pour nos lecteurs. Commence comme un petit film B d'aventures puis, au bout d'un quart d'heure, les héros se mettent à penser; rien ne les arrêtera plus. Filmant, semble-t-il, sur cinq cents mètres carrés de Brésil, entrecoupant des dialogues consternants de quelques danses asthmatiques, Camus ressuscite le plus conventionnel cinéma français d'avant-guerre.

Le Capitan, film en Dyaliscope et en Eastmancolor d'André Hunebelle, avec Jean Marais, Bourvil, Elsa Martinelli. — Le je-m'en-foutisme d'Hunebelle voudrait se faire passer pour de la désinvolture, et Zévaco ne vaut pas Paul Féval. Pour le jeudi des enfants sages; les autres iront voir un western d'origine.

Les Distractions, film de Jacques Dupont, avec Jean-Paul Belmondo, Alexandra Stewart, Claude Brasseur, Eva Damien, Jacques Jouanneau. — Belmondo, ancien para devenu journaliste, occupe ses loisirs à faire pleurer les filles et sauver un vieux copain. La verve incertaine du film commercial français est rajeunie, à l'occasion, par l'influence d'*A bout de souffle* et quelques grains d'observation personnelle.

Le Gigolo, film de Jacques Deray, avec Alida Valli, Jean-Claude Brialy, Jean Chevrier, Valérie Lagrange, Philippe Nicaud, Rosy Varte, Sophie Grimaldi. — Drames de cœur d'un gigolo congédié et toujours épris. Les derniers relents de Colette se diluent dans une mesquine intrigue policière. Ni fait ni à faire.

Le Mouton, film de Pierre Chevalier, avec Fernand Raynaud, Gib Grossac, Harold Kay, Danièle Lebrun, J.-P. Marielle, Jacques Mareuil, Robert Vattier, Patricia Karim. — Ne jouez pas ceux de Panurge, chers lecteurs, et laissez-le se perdre seul.

Le Passage du Rhin, film d'André Cayatte, avec Charles Aznavour, Nicole Courcel, Georges Rivière, Cordula Trantow, Betty Schneider. — Voir critique de Louis Marcorelles dans notre prochain numéro.

La Vérité, film de Henri-Georges Clouzot, avec Brigitte Bardot, Marie-José Nat, Charles Vanel, Paul Meurisse, Sami Frey, Louis Seigner, Jacqueline Porel. — Ou l'art de faire du faux avec du vrai. Dans l'optique théâtrale chère à notre « tradition de la qualité », un récital d'effets d'audience où l'artifice des avocats est le seul naturel possible. Pour le reste, Clouzot dirige ses marionnettes suivant la mythologie des *Tricheurs* ou d'*En cas de malheur* ; la vérité est le cadet de ses soucis.

Zazie dans le métro. — Voir critique d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 58.

12 FILMS AMERICAINS

All the Young Men (Les Marines attaquent), film de Hall Bartlett, avec Alan Ladd, Sidney Poitier, Ingemar Johansson, James Darren. — Le blanc et le noir à la guerre. Tant d'originalité dans la conception a sans doute fait penser à notre auteur que tout effort supplémentaire serait superflu.

Ben-Hur (Ben-Hur), film en Technicolor et en PanaVision de William Wyler, avec Charlton Heston, Jack Hawkins, Stephen Boyd, Haya Harareet, Hugh Griffith, Martha Scott, Sam Jaffe, Finlay Currie. — Remake du célèbre film de Fred Niblo, d'après le roman de Lew Wallace. Vive Ford, messieurs !

Frankenstein's Daughter (La Fille de Frankenstein), film de Richard E. Cunha, avec John Ashley, Sandra Knight, Donald Murphy, Sally Todd. — Drame de l'enfance malheureuse.

From the Terrace (Du haut de la terrasse), film en Cinémascope et en De Luxe de Mark Robson, avec Paul Newman, Joanne Woodward, Myrna Loy, Ina Balin. — Ce n'est pas le meilleur roman de John O'Hara; après passage au laminoir par les soins de la Fox-Jerry Wald, on obtient le parfait équivalent, pour les grandes familles américaines, des œuvres complètes de La Patellière. Paul Newman s'ennuie.

Gunsmoke in Tucson (Fusillade à Tucson), film en Cinémascope et en De Luxe de Thomas Carr, avec Mark Stevens, Forrest Tucker, Gale Robbins, Vaughn Taylor. — Western conventionnel et sans talent sur le vieux thème de la rivalité entre éleveurs et fermiers. La fusillade vient trop tard pour réveiller le spectateur.

Let's Make Love (Le Milliardaire). — Voir article de Jean Domarchi dans notre précédent numéro.

Murder by Contract (Meurtre sous contrat). — Voir note de François Weyergans, dans ce numéro, page 65.

Portrait in black (Meurtre sans faire-part), film en Technicolor de Michael Gordon, avec Lana Turner, Anthony Quinn, Sandra Dee, John Saxon. — Selon les règles du mélodrame bourgeois, nouvelle version du vieux « film noir » des années 45 : Lana Turner, une fois encore, joue la femme mensongère et criminelle, ce qui ne rajeunit personne. Russell Metty sauve ce qui peut être sauvé; le reste est mauvais théâtre.

Psycho (Psychose). — Voir articles de Robin Wood et Jean Douchet dans notre précédent numéro.

The Rise and Fall of Legs Diamond (La Chute d'un caïd). — Voir critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 60.

Song without End (Le Bal des adieux), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Charles Vidor, avec Dirk Bogarde, Capucine, Geneviève Page, Patricia Morison, Ivan Desny, Martita Hunt. — Liszt entre les amours humaines et le divin; beaucoup d'adieux compensent mal l'absence de bal. Nous eussions préféré faire les nôtres à Vidor ailleurs que devant ce pensum, que les secours de Cukor et James Wong Howe ne tirent jamais des ornières de la pire convention. Si vous aimez le piano...

The Trial of Sergeant Rutledge (Le Sergent noir). — Voir critique de Claude Givray dans ce numéro, page 63.

4 FILMS ITALIENS

Jovanka e le altre (*Cinq Femmes marquées*), film de Martin Ritt, avec Van Heflin, Sylvana Mangano, Jeanne Moreau, Vera Miles. — Cinq jeunes femmes, tondues par les résistants pour fraternisation, rejoignent ceux-ci pour combattre à leurs côtés. Le goût pervers de Martin Ritt pour les pires poncifs mélodramatiques se donne ici libre cours.

La signora senza camelie (*La Dame sans camélias*). — Voir critique d'André S. Labarthe dans notre précédent numéro.

Le tre eccetera del colonnello (*Les Trois etc. du Colonel*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Claude Boissol, avec Anita Ekberg, Vittorio De Sica, Georgia Moll, Daniel Gélin, Paolo Stoppa, Fernando Fernan Gomez. — Comédie historique au temps de l'occupation française en Espagne. La comédie ne fait pas rire et Boissol n'est que le dernier des etc. de la vieille école.

La vendetta di Ercole (*La Vengeance d'Hercule*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Vittorio Cottafavi, avec Mark Forest, Broderick Crawford, Gaby André, Philippe Hersent. — Malgré la pauvreté des moyens, l'imagination dynamique de Cottafavi n'est jamais en défaut, et l'efficacité du geste transfigure presque constamment un scénario très linéaire et un matériel plastique inégal.

4 FILMS ALLEMANDS

Division Brandeburg (*Division Brandebourg*), film de Harald Philipp, avec Hans E. Jäger, Wolfgang Reichmann, Peter Neusser. — Aventures d'un commando d'espionnage allemand sur le front russe.

Der Hauptmann von Köln (*Le Capitaine de Cologne*), film en Agfacolor de Slatan Dudow, avec Erwin Geschonneck, Elfe Wolz, Christel Bodestein. — L'Allemagne de l'Ouest vue par celle de l'Est. Mais n'est pas Brecht qui veut. Ce qui aurait pu être un excellent film politique est compromis par un ton vaudevillesque qui évoque plus René Clair que l'auteur d'*Arturo Ui*.

Les Mystères d'Angkor, film en Eastmancolor de William Dieterle, avec Micheline Presle, Martha Hyer, Carlos Thompson, Lino Ventura. — Quels mystères ? Il n'y a plus de mystère, pour peu qu'on ait lu le générique. Et Dieterle n'a jamais été Fritz Lang.

Verbrechen nach Schulschluss (*La Rage de vivre*), film d'Alfred Vohrer, avec Peter Van Eyck, Corny Collins, Heidi Brül, Christian Wolff. — « Blousons noirs = N.V. », tel semble être le calcul de tous les producteurs de terrains vagues, sous quelques cieux que fleurisse la palissade.

3 FILMS ANGLAIS

Look back in Anger (*Les Corps sauvages*), film de Tony Richardson, avec Richard Burton, Claire Bloom, Mary Ure, Dame Edith Evans. — Un tramway nommé Angleterre. Ce triste pastiche, par quelque disciple appliqué de Carol Reed, du style de jeu et de mise en scène des grands Kazan, est encore plus ennuyeux que ridicule. La pièce originale, dit-on, n'était pas sans intérêt : il ne reste sur l'écran que les éclats de mauvaise humeur d'un triste raté et de ses victimes complaisantes.

The Skare Peg (*Un Parachute pour Mr. Pitkin*), film de John Paddy Carstairs, avec Norman Wisdom, Honor Blackman, Edward Chapman. — Un parachute pour le cinéma anglais ? Il s'est cassé la gueule depuis belle lurette.

The Stranglers of Bombay (*Les Etrangleurs de Bombay*), film en Cinémascope de Terence Fisher, avec Guy Rolfe, Allan Cuthbertson, Andrew Cruickshank, Marne Maitland. — « En Strangloscope », annonce la publicité : il faut bien que quelqu'un se dévoue pour avoir une idée.

1 FILM SOVIETIQUE

Un Français à Moscou, film en Kinopanorama et en Sovcolor de Leonid Kristy. — Le nouveau voyage de M. Perrichon.

1 FILM JAPONAIS

Sansho Dayu (*L'Intendant Sansho*). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 55.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévus pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) C.C.P. 7890-76, PARIS.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 2	**1,50 NF**
	Nos 3, 4, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 66, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.
Numéros épuisés : 1,30, 31, 35, 39, 54, 67.
Numéros réservés aux collections complètes : 2, 4, 18, 19, 20, 61, 66.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** | Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1960